CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
OCTUBRE-DICIEMBRE 1973

280-282

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

280-282

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

I N D I C E

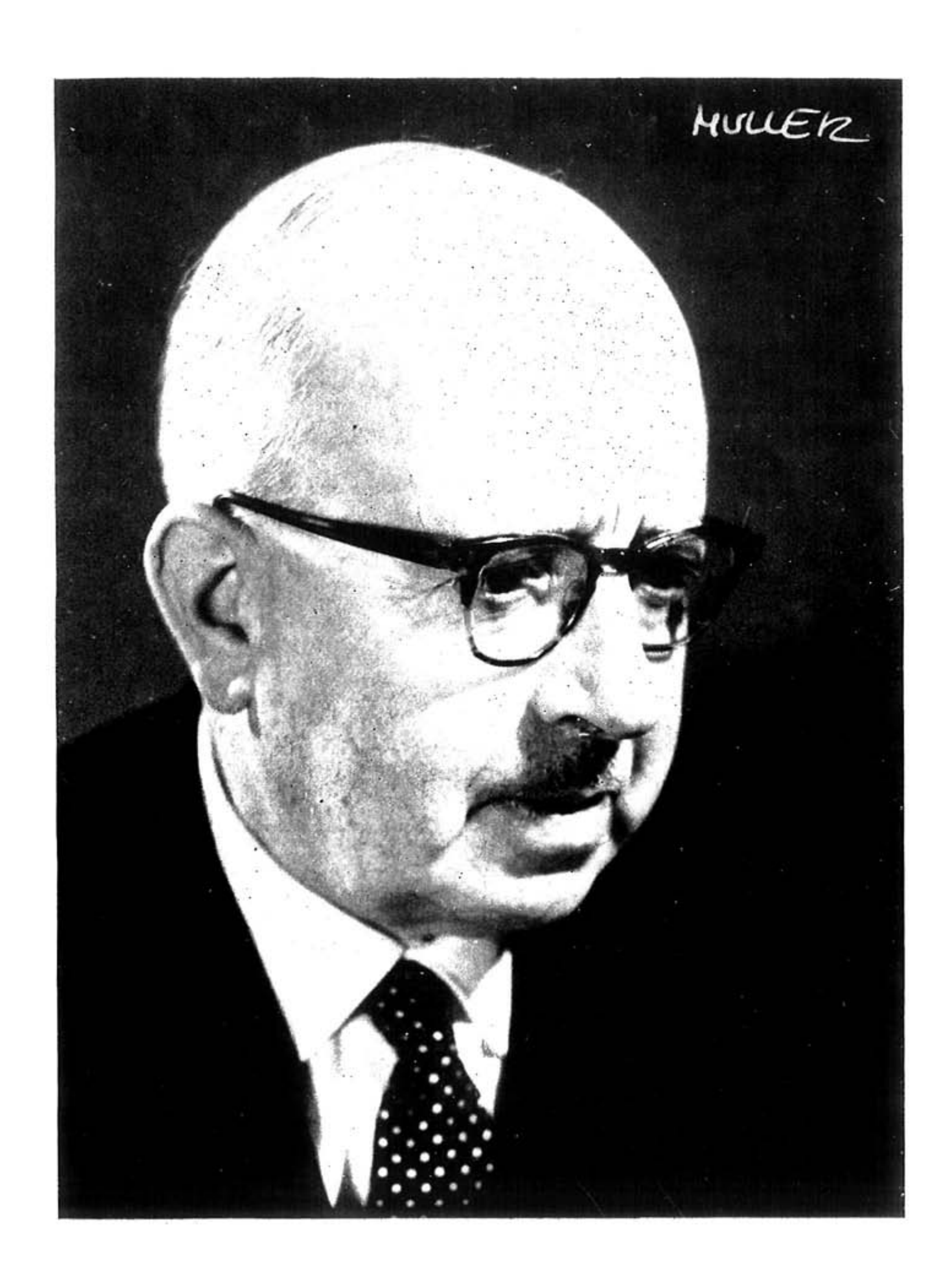
NUMEROS 280/82 (OCTUBRE/DICIEMBRE 1973)

Páginas

MISCELANEA EN HONOR DE DAMASO ALONSO

Páginas

Cubierta: Dibujo de J. Moreno Villa.


MULLER

Copla

La copla quedó partida.
No la pude concluir.
Y era la copla mi vida.

(Morir, palabra dormida,
¡cómo te siento latir!).

Bien templado el instrumento
y a medio giro el cantar,
llevóse la copla el viento
(¡vida, cantar soñoliento!),
y no la pude acabar.

Dámaso Alonso

HOMENAJE POETICO

DAMASO: SU NOMBRE

Siempre recuerdo aquella habitación de su casa de la calle de Rodríguez San Pedro.

Prisión de cal y de canto,
ataúd de piso y techo,
anclado en la cruz exacta
de los espacios y el tiempo,
en mar de campos, marina
de horas mansas, tierra adentro.

Ahora, en la misma noche de estrellas altas que yo adivino, pero que no veo, veo todavía (¿cuánto tiempo hace que lo estoy viendo?) a aquel niño que con un dedo extendido cuenta inútilmente las estrellas:

una, dos, tres, cuatro,
cinco...

Como estoy viendo al Dámaso juvenil de la aspiración infinita que intentaba seguirle:

una, dos,
tres...
cuatro...
cinco...

¿Cuánto tiempo hace que yo veo al Dámaso que veía al niño? Como el niño miraba los luceros. Como los luceros estaban «en los ojos de Dios, digo del niño».

Dámaso vio muy pronto a ese niño y se llamaba Dámaso. No sé si vio a Dios, pero ¡cuánto lo ha clamado! La primera vez que yo oí su nombre fue en un pueblo de pinos, en las alturas de una sierra. Y yo veo que aquel viento puro que soplaba en lo sumo no ha dejado de soplar sobre el rostro de Dámaso. Fue su nombre, y lo dijo él, para presentarse, como yo dije el mío para lo mismo. Pero esa

nominación no se encadenó con el mundo natural ni con la luz indefinible que sobre él se cierne. Porque la primera vez que oí su nombre soplado en el viento permanente que llega de lejos, y que es un viento recurrente, fue muy pocos años después. Cuando él se nombró en unos versos. Era en 1919, y me había dicho: «Traigo un poema». Era en la habitación de su casa. «Prisión de cal y de canto»... Aún lo recuerdo:

Veinte años tienes, hoy me dije.
Veinte años tienes, Dámaso.

El Dámaso profundo asomaba ya allí, en su nombre. Aquellos veinte años, aquel poner su nombre siguiendo a la edad donde brillan las esperanzas, estaban silabeados con una ironía que le desmontaba de su presencia humana —y, ¡ay!, humanista— precisamente por inexplicable. Jugaba un filo invisible pero sin merced. Era el Dámaso cuajado que ya se miraba con la profunda extrañeza que no le ha abandonado nunca.

Pasaba por aquellos versos la mención de un libro viejo, más unos toques de escepticismo punzante que sólo por contraste se hacía sensible. Y el joven se miraba con una irrisión tácita (una «broma soturna», que diría muchos años después).

Entonces yo no me dí cuenta de que el nombre Dámaso sonaba *por primera vez, ni de lo que significaría esa nominación (autonominación la ha llamado Bousoño). Pero sí sentí el abalanzamiento propio y la despersonalización simultánea, como, por otra parte, la objetivación del mundo, que por una punta, por un nombre, en contraste, se hacía latido humano y se instalaba en el alma.*

Era lo «yo-Dámaso» y era, fuera, al mismo tiempo, lo «no-Dámaso»: el mundo en función de nuestra mirada atónita. Como era el «monstruo», el «Dámaso monstruo», es decir, como ha puntualizado en su poesía, lo inexplicable, lo que no tiene sentido, la frenética interrogación al Dios que nos estruja y del que el hombre ha dicho, por la boca de Dámaso, en un rapto de amorosa venganza metafísica:

Si me deshago tú desapareces.

Era el Dámaso de la abyección de lo que no se justifica: la existencia. La ignorancia original y final que le hace verse como este Dámaso frenético, «este amarillo ciempiés (ahí está el "monstruo") que clama con todos sus tentáculos enloquecidos» a la suprema altura. ¿Cuándo se ha mirado hacia Dios con tal ferocidad desampa-

rada? «Como esta alimaña que clama hacia ti». Y viene el sustantivo clave, iluminador del poeta: «Como esta desesperada incógnita».

Porque ahí está el nombre, el Dámaso, el hombre, materia en desorden que toma las más variadas formas —todas inexplicables— de la desesperación, como de la esperanza (siempre incorporada en alguien) como de la rebeldía.

Allí, en aquel primer nombre que Dámaso pronunciaba ante mí, estaba el Dámaso de la protesta. El que al nombrarse se yergue iluminado por la libertad (una última luz en el reducto de la conciencia) que se arroga en suprema voluntad hasta un ápice desafiante: «Dámaso-dios». Para autoaniquilarse desmintiéndose (oleadas de la despersonalización del ultrapersonalizado) como «Dámaso-impío». Pero su conciencia («yo era yo, conciencia») no se aniquila nunca. Como una luz, que se asoma a los ojos, que se desposa por los sentidos (previa a todo juicio, a toda extrañeza) con el mundo natural (o que quizá en ella se redime), en una embriaguez en que parece hacerse triunfador de la misma iniquidad del espanto. «Dámaso-vidriera», «torre de luz». «Dámaso-fanal amalgamado en luz, absorbiendo, bebiendo el mundo en luz». «Y yo con él» añade en redentora fusión, en alcanzada victoria, la única posible: «Ovalo ardiente» de su vista, como un grito de invención o descubrimiento, «fanal-Dámaso al mundo».

Pero esto no es más que un instante, una victoria de la luz. Porque allí, en aquel primitivo Dámaso de los veinte años estaba también el Dámaso irredento del regreso, el Dámaso del pozo profundo de la noche, el del desconocimiento absoluto. El mismo que un día junto a un río al que llamaban Carlos (Charles River) —¿pero es posible que a un río se le llame Carlos?— veía pasar la tristeza infinita de las aguas y demandaba con esa suprema pregunta que lleva siempre la aparición del nombre Dámaso. Y al preguntar al río símbolo de la vida sin sentido, suma de lágrimas, aguas oscuras, aguas cenagosas, por qué le llamaban Carlos, termina con la nominación sorprendente, última confusión de la simbólica duda: «De este río al que llamaban Dámaso, digo Carlos».

En este gemido donde las aguas del río Carlos las siente el lector como las lágrimas del mundo, al mismo tiempo que las lágrimas del hombre, por un nombre, y nunca más tristemente mágico, se signan los sucesivos Dámasos. El lo ha dicho:

Yo vivía, variaba
a cada instante, y siendo sólo un único Dámaso
—misterio— había infinitos Dámasos en hilera;
tantos como latidos dio un corazón.

En aquella habitación antigua, «prisión de cal y de canto, ataúd de piso y techo», que ya entonces parecía hundirse en las aguas sin devolución, escuché verdaderamente por primera vez el nombre de Dámaso. Tenía veinte años. Era en 1919. Y yo escuché y sentí, pero no me di cuenta, no podía dármela, de que estaba escuchando, de que estaba viendo nacer, repristinado, lo que pronto había de ser, en la poesía moderna, un procedimiento poético (*).

VICENTE ALEIXANDRE

Wellingtonia, 3
MADRID

(*) De esta autonominación no olvido la Edad Media: por ejemplo, Juan Ruiz, Gonzalo de Berceo. Pero esto tenía distinto origen y entidad completamente diferente.

OSCURA NOTICIA

HEMOS GASTADO MUCHOS AÑOS,

—los que se viven no se cuentan—
y ahora la vida es como un poco
de agua junta que se dispersa.

Hemos tenido algún amigo
y su voz en la tarde quieta
sigue siendo una campanada
que se oye cada vez más cerca.

Hemos vivido derramando
lo mejor de nosotros: esa
irrestañable fe de vida
que nos dieron para perderla.

Y hemos sufrido la calumnia:
es un ano que se hace lengua,
y aprende a hablar, para dejarnos
su deyección en la existencia.

Quizá tuvimos amoríos
de caridad y casi a tientas
como esas camas de hospital
que agonizan con sus enfermas,

Y ahora ya ¿qué? la infinitiva
paz del espejo en la tiniebla
cuando se empaña el cristal y
la imagen se convierte en huella.

Vamos creciendo hacia la muerte,
los huesos ya nos encadenan,
y el corazón sólo se aclara
cuando el humo apaga las velas.

Tal vez la sangre será un dia
una amapola que se acerca,
una triste amapola oscura
definitivamente ciega,

tal vez la nieve nos espere
y en su blancura nos envuelva
con su paso casi llorando
y su poco de cielo a cuestas,

tal vez la nieve tenga un rostro
ya convertido en inocencia
y nuestro último crecimiento
es la orfandad en que nos deja,

tal vez la nieve llegue un día,
llegue entreabriéndonos la puerta
de su maternidad definitiva-
mente haciéndonos hombres. Así sea.

LUIS ROSALES

Altamirano, 34
MADRID

INSOMNIO 73

A Dámaso Alonso, a los treinta años de *Hijos de la ira.*

Madrid es una ciudad de más de tres millones de cadáveres (según las últimas estadísticas).

Te quedaste corto, Dámaso, te quedaste muy corto en tu cálculo enfurecido de la putrefacción y el crecimiento unánimes.

Pudrirse es progresar sin la centella íntima de persona que sufre libremente. Pudrirse es practicar muchas calles paradas al volante.

Pudrirse es el hedor que acusa la hora punta y las ropas usadas que no tienen más lírica puñeta ni más campo que un patio y sus ronquidos.

Han seguido creciendo uniformados los cadáveres. Han seguido pudriéndose conformes victoriosos difuntos agresivos (siempre conforme y según estadísticas).

Han crecido las sillas los armarios las camas —oh larvas de Ionesco— han crecido las mentes propagadas que embisten y los rinocerontes.

Ha crecido Madrid hasta el delirio de los cerebros electrónicos hasta la información bien escogida que aplica su candado a las escuelas.

Han crecido los niños de esqueleto aborigen y castiza glorieta funeraria han crecido sus juegos de contaminación y voces mutiladas.

Cuanto más crecimiento material y folklórico cuantas más exigencias de los escaparates más fiambres de pie gozando en su elemento.

¿Por qué no sacar las últimas consecuencias de un pueblo de cadáveres que aplaude y ejercita sus derechos? ¿Por qué no vigilar censurar y vetar las yemas insolentes de los árboles?

Los suelos se levantan y saltan bulliciosos pierden contacto con la tierra y quieren igualar el desarrollo aéreo de los nichos más héticos.

Tu casita del bosque donde la madre chiquitina aun mide la blancura de las sábanas se acurruca gruñendo para ser aplastada por la codicia estricta que no peca.

Y nuestra podredumbre ya no abona ningún huerto de Dios sino las embestidas de nuestra propia ira o dientes cibernéticos royéndonos por dentro.

LUIS FELIPE VIVANCO

Reina Victoria, 60
MADRID-3

A DAMASO ALONSO

Pero ¿cómo puede ser
que sabiendo lo que él sabe
no se muera de saber?

Pienso en San Juan de la Cruz.
Leo a Dámaso, y después
le trato de tú a la luz.

El profesor vive, bebe
y pesca poetas crudos
coleteando en sus redes.

El dolor es insultante;
la alegría, sin perdón,
y él quien canta, luz campante.

¿No habrá trampa? El profesor
es un poeta doliente
y su mal, un mal de amor.

Y si acierta es porque da
como suyo lo de todos
en la hueca inmensidad.

¡Cómo vibra lo que sé
que somos todos sintiendo!
¡Cómo crece lo que fue!

Querido monstruo, querido
dios no adorado, querido
poeta siempre escondido,

das nueva vida a los muertos,
das sorpresa a lo sabido
y fulgor loco a lo inmerso;

abres mis ojos, me enseñas
a descubrir la evidencia
y, a toda luz, desempeñas.

¡Cuando pienso que si leo
los poetas que me sé
no son sólo lo que veo!

¡Son algo más! ¡Son por ti!
Son entre todos, son algo
multiplicado sin fin.

Son tu obra. También tuya.
Es tu alarido, ¡tan tierno!
Y es la pena, mía y suya.

Es un poeta. Eres tú.
Entre todos. Para todos.
Vergonzante. Siempre en cruz.

Te desangras por tus versos
y un río se llama Carlos.
¡Todos vamos hacia un cero!

mas en ti, sanos y salvos.

GABRIEL CELAYA

Nieremberg, 21
MADRID

1944: PRIMERA LECTURA DE «HIJOS DE LA IRA»

(Homenaje a Dámaso Alonso.)

Nos levantamos de los muertos. Somos
los extraños a pactos y promesas
mas no sin esperanza aunque su rosa
sea de grave e impasible piedra.
Se puso el son sobre el enojo. Nadie
derriba las paredes intermedias
sino que se alzan muros y alambradas
y cada corazón es una celda.
Manos vacías que contó la muerte
dedo a dedo, uña a uña, vena a vena,
manos manipuladas por rencores
van a pasar las páginas aquellas.
Ojos de solitaria garra párpados
más allá de las ascuas de la pena,
ojos secos espejos de la sangre
van a pasar las ásperas hileras.
Se ha abierto el libro, el día de difuntos
que en torno nuestro ensancha sus fronteras
y de repente somos tiempo y páginas
y muertos y palabras y poemas.
Estamos hechos de substancia oscura
de torturada y musical materia
que cunde por los versos desatados
como evadidos entre exilio y guerras.
Las raíces del odio atan los árboles
que se tornan de pronto nuestras piernas
y sabemos que nunca, no habrá nunca
un último Caín sobre la tierra.
El agua clara, el agua turbia, el agua
de llanto que es el libro nos gotea
por la pared del esqueleto abajo
desde la roca de la calavera.

Un moscardón azul entre los muros
de nuestra soledad pone su lepra
de zumbidos. La vida es aún la mano
contra un cristal que ofrece resistencia.
Ahogada rana verde la alegría,
la juventud pobre mujer viajera,
en estanques de miedo y llanto una,
otra cruzando tristes vías muertas.
Nos hemos levantado de los muertos.
Somos hijos de qué ira o qué miseria,
de qué esperanza o qué rencor; qué furia
o qué fracaso fue nuestra placenta.
Roncos sampablos para efesios mudos
versos de rota ira y rota lira a vueltas
como derrota que delira y vuelve
damasoalonsamente la cabeza.
Pululantes insectos por las hojas
amarillas y abiertas,
leemos mientras crecen ira y tiempo
y la injusticia sigue siendo reina.
Cuarenta y cuatro años de este siglo
dieron de sí tan trágica evidencia.

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12
MADRID-20

EL ARREBATADO

A Dámaso, recordándole
desde el tiempo.

«Las horas muertas tras las horas vivas,
caminan y caminan en la sombra...»
Leopoldo Panero

Asomado a esta muerte, te contemplo
inmenso y silencioso, grave y ancho
como un antiguo río.
Así mantienes
el quebrado rumor de la voz
en el profundo cauce.
Y sin embargo,
lejos estás...
Ausente, te repiten
desde el asombro súbito del tránsito
«las horas muertas, tras las horas vivas»
el recuerdo concreto tras el llanto.

* * *

Porque no hay sombra o tiempo que destruya
tu labrada señal, ni viento o rapto
que ahuyente tu palabra.
¡Oh solidez del verbo!
De tu mano,
de labriega entereza, reconquisto
la tierra, escucho el alto
batir del aire.
Comulgo en el milagro
de tu resurrección de cada dia.
Entrañada evidencia.
Desde el claro
poderío me orientas y decides
los caminos sonantes, transitados
y hechos a tu medida.

A estas tierras,
de tu infancia te entregaste cansado,
buscando el Dios que te soñaba niño,
niño inmenso con el alma en la mano.

* * *

El sol, el sol de agosto se encendía
en el huraño centro de la flor del cardo.
¡Ay corazón de abeja que aún resuena
como un cobre de pena!...
Allá en lo alto,
sobre la nieve, el cuerpo detenido,
de lluvia rota, el cuerpo
arrebatado
solemne y decisivo, de entre las horas vivas
para las horas muertas. .
Por debajo,
de la tierra palpita la sustancia,
tus huesos procesales, río vallejo,
de oscuras preeminencias.
Canto llano
de tu voz
ya piedra
y sol
y nieves
compungidas de tu nombre
Leopoldo
asomado a tu muerte,
grave y ancho.

VICTORIANO CREMER

Cooperativa Jesús Divino Obrero
calle 3, 4.º núm. 3
LEON

EL DESCREDITO DEL HEROE

A Dámaso Alonso

El cadáver del héroe, aun sin haber sido suficientemente corroborada su identidad de semidiós, suele respirar con ciertas hediondas dificultades una vez depositado en la pira funeraria. Cuenta una crónica alejandrina recogida por el falso obispo de Argónida, que un joven orfebre siracusano (de quien aprendió Teócrito el dialecto dorio) recomendaba rociar el cuerpo de la víctima con permanganato antes de la incineración, asepsia parecida a la que experimenta el oro en contacto con el flujo vaginal de la garduña. Se evitaba así, añadía el orfebre (capaz de haber disputado a Aquiles su colérico amor por Patroclo), la contagiosa atrocidad de un cadáver ahogándose, y más si éste había sido arrojado al fuego en unión de su escudo. En todo caso —concluye la crónica— el lamentable jadeo expiatorio, impíamente amordazado entre las llamas, no siempre favorecía esa nauseabunda opción a la inmortalidad que se alberga en los excrementos del héroe

J. M. CABALLERO BONALD

Calle María Auxiliadora. Bloque Azul
MADRID

A MI MADRE

Con versos de Dámaso Alonso.

No tengas miedo, madre. Mira, un día
se hará profundo el sueño de repente,
y una noche distinta habrá en tu frente
poblada de celeste pedrería.

Y oirás la oculta música *que había*
en un bosque ignorado y una fuente,
donde mi sed calmaba diariamente
sin que supieras tú que te bebía.

Lenta caminas y, aunque yo no puedo
adelantarte, tú no tengas miedo;
no perderé una sola de tus huellas.

Sólo allí puede estar el Dios buscado,
el que detenga, eterno y a tu lado,
la fuga secular de las estrellas.

(De *Libro de collages,* inédito.)

JOSE GARCIA NIETO

Avda. de los Toreros, 16
MADRID

EN CARNE VIVA ME PRESENTO

Querido Dámaso, maestro:
levanto la pluma del suelo,
de entre los muertos
que nos están matando muy lejos
ahora mismo, de los niños hambrientos
que no me son ajenos,
que pudieron
ser hijos nuestros.
Vengo
arrastrándome hasta los versos,
no sé si vivo. Lo cierto
es que me estoy cayendo
de pena y asco. ¿Era esto
el hombre que soñamos, el divino heredero,
ésta la paz de los buenos?
¿El saberlo
merecía la pena? Puesto
entre las cosas voy —yo cosa— y te confieso
que si no fuera porque debo
estar en pie con lo que laboreo
por si las murallas se caen al suelo
a fuerza de esfuerzos,
me castraría el verso
que no me sirve para dar aliento
a nadie. ¿Estoy tocando el légamo
final —o también pasajero—,
este lanzazo en el costado, y ciego,
a rastra, estabulado, preso,
se vive hasta el momento
que no depende de nosotros? Me avergüenzo
de ser persona —lo intento
al menos—,

en un tiempo
en que se vierte sin respeto
la sangre humana en nombre de fantasmas egregios.
Deja que desentone en el concierto
de tus merecimientos,
o rompe, avienta el verbo
que presento
traspasado de fuego.
Hoy no puedo
con el aliento,
ni respirar a gusto, el huelgo
al borde del ahogo,
y no sé si lo honesto
sería dejar los lamentos
capones y dimitir del censo
de los vivos, arrancarse la lengua y luego
echársela a los perros
y marchar al desierto
a que nos comiesen los ojos los cuervos.
¿Es posible que se den tan extremos
asuntos, tan revueltos
como la sal de tu talento,
Dámaso Alonso, maestro,
sabio del más hialino concepto,
tu voz donde se junta el aleteo
del misterio,
la pasión al conocimiento
para hacernos el hombre más completo,
con la fiereza desatada? Meridianos y paralelos
del universo
rezuman sangre, Dámaso. ¿Qué hacemos
los que sólo tenemos
la palabra, el indefenso
decir ante la fuerza, el viento
apuñalando velas? Me duelo
porque no tengo
alegría que darte, maestro.
Estoy amargo hasta la muerte, en medio
del huracán violento,
de la rechifla universal, sin asidero
para seguir viviendo
si no fuera por el ejemplo

de tu tarea, por unos brazos ciertos
que todavía me protegen. El lecho
de los demás tampoco muy de rosas. ¿Fueron
lo mismo los más días pasados? El eco
confuso me contesta. Y sin embargo creo
mientras me siegan, Dámaso, si comparezco
—boquetes en el pecho—
a decir que te admiro, te quiero,
que gracias por habernos sido justo, benéfico.
Tu sombra da consuelo,
Dámaso. Debemos
proseguir. Así lo hicieron
antes, pisándose la entraña compañeros
que por encima de la muerte están diciendo
amor y libertad, si no las conocieron.
Algo por las raíces manda, yo obedezco,
aunque no lo comprendo
del todo, si barrunte balbuceos:
esta flor, esta luz de mi casa, este beso...

(escribo el once de septiembre, mil novecientos
setenta y tres, un día de desprecio,
cuando me siento
menos
hombre que nunca. Laus Deo.)

RAMON DE GARCIASOL

Cristóbal Bordiu
MADRID-3

INCIDENTE CON «HIJOS DE LA IRA» Y «OSCURA NOTICIA»

He vuelto a releer, una vez más, esos dos libros.
Esos dos libros tan pacientes,
tan hechos a la tarea del tiempo,
tan confiados en la estantería,
tan esperando siempre
a que llegue una mano y los acerque de nuevo a la mirada.
He llegado hasta ellos
segura de mis ojos,
anticipándolos desde el recuerdo
con un gesto de confianza algo pedante.
Subí la mano hasta su lomo.
Puse las manos en sus hojas
para que el tiempo aquel no se escapase
y para que mis ojos
fueran de nuevo los ojos aquellos.

Y hubo de pronto como un revuelo de pájaros y fieras enzarzados,
como una desatada escaramuza entre las páginas,
como un grito de tiempo contra el tiempo.
Hubo una voz de alerta en los poemas,
un toque de atención entre sus filas
y un rechazo implacable a mi estático amor.
Y me encontré con que habían roto las hostilidades,
y me topé con versos a modo de acerico
rasguñándome como aves de rapiña.
Y sentí que la ira, no la de entonces, sino la de ahora
consumía impaciente los poemas.
No tuve tiempo de recomponerlos,
no tuve tiempo de imponerles lo que fueron un día.
Tuve que soportarlos como eran:
vivos, desapacibles, desatados,
dispuestos a vivir mientras haya una mano
que los desprenda de la estantería.

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8
MADRID

DAMASO ALONSO CLARAMENTE ABUSA

Dámaso Alonso claramente abusa.

Nunca hemos dicho nada: se le quiere;
nos toca lo que escribe; preferimos
tener cerca esa parva humanidad
de amanuense de Dickens o Galdós
que en su vida rompió plato ni estrofa,
oir su risa de chico o sus dificiles
cóleras de ratón y que nos cuenten
rasgos y raptos del de ayer
en los que recordaba de golpe cien romances,
tentaba sin demora a Menegildas,
jugaba con Alberti o Federico García Lorca
o trataba en un bar de arrebatarle
una mujer a un sujeto herácleo,
erizado de hebillas y de bíceps.
Todo, pues, nos agrada en este amigo
breve, grande y mayor, en su vivir
de ahora y antaño, y en su controversia
consigo mismo, ibérica, ahogada,
pre-existencialista controversia,
«devoradora y religiosa»,
de los dispares Dámasos que conviven en él,
pero de los que a dos cuesta aceptarlos juntos
porque Dámaso abusa claramente;
no callaremos hoy por nada ni por nadie:
detengan a ese hombre diminuto
sin dejarse cohibir por su renombre o por su cargo de presidente
en tal país como éste imposible ser crítico, filólogo [*de la R.A.E.:*
tan firme y además o por encima
uno de los mejores poetas españoles de los 40 y aún de los 50,
lesa pluralidad, inocultable escándalo
que sólo ocurre en otras tierras
(extranjeras sin duda y en las que todo se consiente),

delito literario con ventajas
harto sagaces, ¿por que cómo
crítico-profesor-poeta no inferiores
el uno al otro: baliza y mar al mismo tiempo,
el trigo y las pupilas que lo abarcan,
pieza y arquero, rabadán y rebaño,
el administrador y la fortuna?
Sí, un Dámaso científico, arsenal,
teleobjetivo, técnico, implacable,
y el gran pobre hombre en llama viva
de Mujer con alcuza *o* Los insectos,
Preparativos de viaje, Insomnio, A Pizca,
bogando en la desdicha, en el miedo y la duda,
el Dámaso de la desolación
más fuerte y convincente que su fe en los poemas
NATURA FILII IRAE, *astillados, sangrantes*
como un chortal viscoso de miseria,
inconsolables en el fondo, y los sonetos
saturados de muerte y rebeldía,
arduamente imaginables junto a aquellos
translúcidos estudios de una serenidad y de un tersor polares,
o las notas y páginas del cifrador y el historiador
que consulta y que lee las vísceras
de un idioma en el desván del Tiempo,
los ensayos bañados en una luz como de neón
y no en la de la hoguera que crepita y que cruje en otro Dámaso
no menos él, el prebendado
para habitar indistintamente
las claridades de las nieves y las ciénagas del infierno.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5
MADRID-20

ESTIRPE EN TRES LEYENDAS

A Dámaso Alonso

I

Mi país era sangre, el río curso de lobos.
Una metralla de venganzas, tan diminuta y fragmentaria, llovía en silvestres lilas.
Con el remordimiento navegable, mi ojo iba detrás del otro ojo, educándose en el polvo y en el tiempo.
Una flor engañosa, una herramienta de nostalgia crecía en mi débil flanco.
Guerra de meteoros, mi aliento geográfico y terrible fue apartando a dos lados los helechos.
Caos fluvial de espantajos, bajé al valle con mi ataúd de hurones enlutados.
Busqué la casa del granjero, una amapola de ternura roja bajo el barbado humo.
Me acomodé en las cunas espumosas, en el bullir de las sonajas, en la pequeña carne de flagelos.
Yo era la vaciedad, me daba vértigo mi inconsistencia maliciosa y cruda.
Golpeando la tierra, mi canción tirante de panderos pellejudos, aceleraba el ritmo de las destrucciones.
Viví en el equilibrio proceloso de la estación rodante y plañidera.
La yerba, que me acuna noche y día, decía sí y no al semen blanco, al caballo trabado en las estacas.
A los enamorados les brindaba una tormenta loca por la nada.

II

Yo soy el huevo, la estirpe que anuda y desanuda.
Una cabeza putrefacta, gloria vieja de yerbas y vaivenes, obsesionaba el cráneo de las parturientas.
Mi marmita de bruja molía hígados, runruneos de vacas y pezuñas.
La creación tembló tres veces: cuando vagué en diluvios ácidos, cuando espumé mi jugo en las entrañas, cuando descuarticé la estrella en úteros.

Fermenté los humores de la paja, por entre los pesebres tenebrosos.
Vacilando en el aire de amoniaco, viscosamente removí las vísceras, enajenando sus rugientes flujos.
Llevé a la oscuridad la destrucción, la creación girada y roja, el amoroso estímulo pulpejo.
Puse un cepo de moscas y de búhos entre las piernas negras de la escarcha.
Y reventó la luz en magostos, rocío jadeante de las noches en la semilla y el sudor de estiércol.
Con el mutuo mordisco, despertaron agresivos y ciegos los colmillos.
Yo soy el huevo, la estirpe que en la tierra ata todas las cosas, las desata.

III

Un estertor de muerte se ha cruzado entre dos sombras de impotentes plumas.
Parece que se comen mutuamente, pero sólo mastican.
Mastican la perdiz emocionante de una tristeza en trizas alternadas.
Comen la sola olla de unos huesos, la jaula intercambiada de la noche, los caldos de una máscara de arrugas.
El hombre tiene un cuervo entre sus músculos, prisionero de un hecho de carroña.
El momento nocturno a la mujer, de jadeo gatuno y azotado, le desordena la maleza en llanto.
La rata chilla por su diente: bosques, granjas, aldeas, desesperadamente chillan.
El guadapero bulle loco en su jergón de bofe.
La muerte, plumajera y encrespada, se come en dos calderos contagiados el espeluzno triste del bodijo.
Las hordas de la noche se refriegan, con su terrible música, en el golfo.
Era el aniversario cero de una tripa nefasta, de unas garras feroces, de corazón farruto.
La estirpe, que medró toda la noche, cantó al hombre en su oreja enrevesada:
«A este hijo tuyo y de la noche, le llamaremos Bruno, o sea, oscuro».

RAFAEL SOTO VERGES

Illescas, 107
MADRID-24

HIJOS DE LA IRA

Con Dámaso Alonso

Horadan el sur de la noche
vengativos y solitarios

Van derrotados y altaneros
como ternísimos malvados

Brotan solos de las tabernas
y bajan a los urinarios
y escriben su odio en las paredes
como grandiosos literatos

Varias señas de la miseria
se obstinan en acompañarlos:
la ropa astrosa, la hosca noche
el más maloliente tabaco
las lavacias de vinos pobres
unos gruñidos enigmáticos
una furia deslavazada
y muchos sueños desollados

Su cólera cariada, sus
turbios semblantes de borrachos
y ese no sé qué de navío
dando miedo y dando bandazos
recuerdan al hollín, al limo
al engrudo, a la escarcha, al trapo

Su patria es la calle vacía
la soledad su sindicato
su club la esquina en que vomitan
la acera su confesionario
y su destino un hospital
que ya les muerde los zapatos

Ríen con pelos entre los dientes
lloran vidrios a manotazos
cantan cosas desatinadas
callan geológicos y hartos

Su impar desgracia ya ululaba
entre la leche que mamaron:
hace ya muchos siglos que
garabatean en el espacio
escribiendo el horrendo libro
de la injusticia y del espanto

Hijos y nietos de la ira
una costra de antepasados
iracundos y miserables
les macera y cubre las manos
con las que se tapan los ojos
al echarse a morir. Los amo

[*Y en la pancarta se leía*
el furioso nombre de Dámaso].

FELIX GRANDE

Alenza, 8, 5.º C
MADRID-3

DAMASO LE DA CUERDA AL RELOJ

Hay una mesa que es un libro de Historia
y sobre la mesa una saya manchada y un revólver pequeño.

Le entró agua al reloj.
Le entró arena al revólver.

A veces abre un ojo. Palpa el revólver.
Contempla su reloj. Piensa un poquito.

Ese mundo es un húmedo mundo
patrimonio de las ostras y las algas.

Hay navíos hundidos
hay antiguos versos en papeles podridos
y largas columnas de soldados heridos
muertos hace años
pero que pasan, que pasan sin una explicación frente a la puerta
de ese bar sumergido
donde él, borracho, vivo, muerto,
aturdido,
de vez en cuando, solo de vez en cuando y sin una explicación
recuerda alguna cosa que fue de otra manera
y lentamente, con la pulcra perfección de la costumbre,
le da cuerda al reloj
oxidado y vacío.

Mientras tanto,
Dios vela por todos en el Cielo.

ALBERTO PORLAN

Costa Rica, 28
MADRID

MI MEMORIA ESTUVO TODO EL RATO ENTRETENIDA

Para Dámaso Alonso

Mi memoria estuvo todo el rato entretenida entre los largos nudos blancos de la noche / Nos reímos /

Lo mismo que un pálido y leve viento desata una tela rota entre los parques de una forma poco convincente / Pero juntos

decíamos nuestras primeras palabras separando las ramas con cuidado e inmensos hasta que llegara una hora improvisadamente y feliz / Dime

cuanto piensas ahora / Era el mismo parque oscuro donde los largos pasadizos del sueño se hacían tan largos como una risa cuando te ibas corriendo / Y no quiero ponerle

reparos porque nadie puede escucharte seriamente a estas alturas de la noche / De verdad

que sólo te amo una vez más / Los automóviles como una luz pequeña mi graciosa como esta estrella ya se ha ido al borde de todas las rejas que cierran la ciudad cruzaban vertiginosamente del cielo a la seria oscuridad de la fuente apagada /

Habla la vez entera en la memoria apretadísima por todos estos años tantas palabras juntas y extrañabas así mejor te divertía extrañar el mundo de cuerpos y proyectos deformes que te planteabas contra el cristal de aquellos almacenes / Mira

parecen gusanitos de colores que lloran por todas partes / De verdad que sólo te ama te escupen los semáforos al unísono te mienten los reflejos de la calle ah tu lenguaje reducido esta noche me repetía constantemente a mí mismo / Las mismas violencias

exactas por la ventana los mismos dolores que nunca sentimos juntos como punzadas erguidas sin darle importancia en alguna yema de los dedos inútiles la misma impotencia / Todo el rato

estuve siendo como un perro que escribiera largas cartas personales de lenguaje inverosímil y triste / Viajamos ambos te dije no te rías viajaremos hemos viajado juntos sin saberlo aunque no puedas creerme volveremos algún día a reencontrarnos /

Lo mismo que un pálido y leve viento desata en primavera una tela rota entre los parques / Y era

como si ninguna vez hubiera pensado firmemente en descifrar el contorno de las estrellas que más miraba desde el césped / Húmedo da dice que se debía sentir abrir la boca contra el frío del suelo

lo mismo que estas sábanas al menos hazlo por estos gusanitos que se te meten por todas partes / Porque tú también puedes arrastrarte hasta hundir en esta noche violenta y larga tus ojos como quien deja caer una moneda de plomo en el agua del baño.

RAMON PEDROS

Santa Hortensia, 11
MADRID

EVANGELIO APOCRIFO

(Homenaje a Dámaso Alonso)

me dicen cieno y sangre
ojos obscenos nos contemplan oh maldoror
con todo derecho sin pausa
cuando anduve y ando escogiendo el nombre de un rubí perdido
me dicen liana ebria charca de hiel
y me restriegan el corazón con fulgores de olvido
yo en medio de un planeta de esputo vago
me dicen que no soy que miento
que no somos uva cuando un labio amanece
me dicen que no emerjo que todo es azufre sonámbulo
ausencia fósil óxido de tedio o bazofia exquisita
cuando voy señalando una huella exaltada me dicen que es cuchillo
y yo no entiendo no sé perderme
y sigo mi identidad nativa pasmo
el sonido jubiloso de una abeja
el licor de una mejilla cálida
todo lo que poseo es el grito de un ave sin edad
un anillo de inmenso oro me circunda
el vestido que llevo me desnuda
un espejo de rostro azul me invade
y yo miro y siento la ecuación de mis dedos esenciales
el resuelto problema del gusto el tacto y el olfato
el río que me atraviesa y continúa
este armario central donde respiro el amor de otra piel hecha de ritos
examino mis años prehistóricos y prevengo la cosecha y la pérdida
leo avariciosamente el detallado informe de mis venas
la filosofía de la palabra tierra que hace nacer los peces
el marfil jugoso de los frutos los signos que abonan y se alzan
el magisterio interminable que me impuse y acepto
me dicen que todo es joya hedionda que nada ha sucedido
que no vendrá nadie a poblar el silencio
que no hay silencio ni desdicha

que ni siquiera hay muertos llamándonos
que todo fue evangelio escrito por asesinos
y borrado por las sierpes
pero yo me afirmo clamo y oigo que mi vida es escuchada
por alguien que camina a mi costado.

PABLO CORBALAN

Ciudad de los Periodistas
Bloque 5. Portal 2, 6.º B
MADRID-34

EL SIGNO FIEL, SU GRAFISMO

A Dámaso Alonso

El signo fiel, su grafismo e ignorada hondura / La piel
del muro
o el sarcasmo.
El hombre como un gran oído su-pura e irrefrenable excusa
sus olvidos
sus canciones / viejos &
emputecidos ritmos *(:* del latín rhytmus
disposición periódica
de voces.*)*
Sus enmohecidas ceremonias *(:* acto exterior para el culto
y el Honor.*)*
Y las palabras nos giran, se nos repiten.
Oh, huesos del viejo gramófono *(:* que inscribe y re
produce los sonidos.*)*
Oh la blanda, gris pisada sobre cenizas *(:* residuo de
la combustión*)*
y las ascuas / materia encendida y penetrada por el fuego.
Las osamentas se nos crispan como un «Paradiso» de merecida
cal y escorias.
Las hembras ***n u e s t r a s   a j e n a s*** *siembran sus*
arañadas pasiones —baldíos literales—
en los ahogados relámpagos de sus machos sentenciados, re/
signados huérfanos:

> *«una multitud de mujeres para retardarles la muerte no*
> *se avergonzaban*
> *de entregarse al hombre que el día siguiente*
> *debería caer en el patíbulo».*

Enarcada resonancia voz que suena y se sueña muro homenaje
y rinde tal vez su último espasmo.
Cuerpo solitario, dulce riesgo del amor o su terror.

GALVARINO PLAZA

Fuente del Saz, 8
MADRID

EL GESTO

A un ademán inolvidable del maestro Dámaso Alonso

Fue un día
en el aula clara.
Ya cobijados en pupitres dóciles,
aspirando el vaho bueno de un destino
que olía a posos de sol de las edades,
a libros que se abrían con cierto dramatismo
prestidigitador.
Aspirando vapores de charquitos girantes,
redondeles de tinta ingenua fértil.
En aquel día de octubre,
en la tarima de aquel aula vimos
el gesto más humano.
Y el gesto se hizo ser y no existencia;
y sustancial se irguió en esencia humana
entre un sinfín de instantes,
como moscas agudas, cual claudicantes chispas.
Fue en medio de aquel orden de objetos alineados
(también nosostros éramos objetos),
sin olvidar siquiera
con la alta dimensión de la mirada
(tan próxima, tan alta)
aquella tiza humilde,
ni una figura, garabato o sombra
de aquel negro encerado.
Incorporando todo
sin borrar ni siquiera una existencia.
Y en medio de aquel ámbito
se hizo perenne un único, un eterno
omnipresente,
omnipenitente,
omnipotente por humano gesto.

Al mirarnos
incorporando todo lo rodeante,

qué comprensión tan última,
qué ráfaga implorante e indecible
emanó de su frente
una oración de aliento,
un sahumerio lanzado al absoluto.
Y la onda se escapó de la media sonrisa
tras la chispa benéfica reflejada en los lentes,
tras el saludo inmenso
de aquel éxtasis firme, afectuoso,
comunicante, humilde, trascendido
y de una comprensión tan desolada;
pues él mejor que nadie lo sabía:
que todos somos náufragos
aunque en aquella hora, en la pausa sedante
de aquella clase-isla.
Y la onda se expandió.
Huyó el mensaje hacia nosotros súbito,
sin taras de palabras.
Se estableció en un nido del cerebro más joven.
Aquel gesto tan hondo, lúdico y doloroso
que hizo arquear las cejas a Dios en su infinito
y mesarse la sombra fugazmente.

Eso es todo, entrañables. Existiendo ya eres.
El ser invariable, en un destello
lo cogerán tus dedos temblando en un instante
entre quemadas pizcas que entorpecen
volátiles, dinámicas,
átomos que son nadas chirriantes.
Lo cogerán tus dedos
temblando
y ése será tu instante verdadero,
el solitario, sólo, sólo tuyo.
Notarás en tu fondo núcleo de ingravidez,
la gota de tu alma.

Y fue una lección sabia.
Fue aquel gesto.

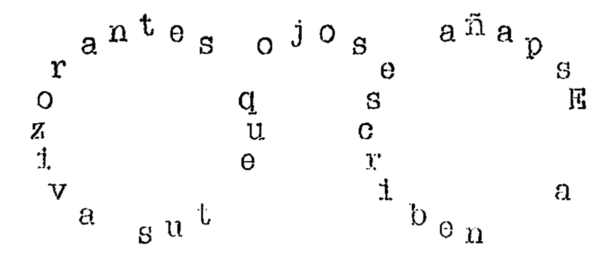
ELENA ANDRES

Divino Vallés, 27
MADRID

DIGO QUE DAMASO ESTA SIGUE PREPARA

Con estremecimiento
y no con escribo
pluma Dámaso ayer
hoy director
con ayer un millón
amarillo de cadáveres
hoy Madrid tres millones
se están repudriendo.

Tú preparas estás
y yo siempre preparo
ellos también
pero lo nuestro es coincidencia
el verso
y ellos ¿qué nos prepararán?
Tienes pero guardas
la solución



La experiencia y el gesto
¿recuerdas? me contaste
tus creaciones gimen
sin dolor de inminencia
por las palabras tantas
homenajes reuniones actos.

Pero acusas ojo sonrisa
al poeta triunfante siglo diecinueve
y miras ojos espectadores
a lo nuestro de tiempo de hoy
que aún no vivimos.

Digo que Dámaso don se me olvidaba
sigues poeta preparando
algo siempre preparas
América España esperan
yo preparo y espero padre
amigo que tu mientras los otros
¿qué prepararán? digo que
nos pases tu voz.

ANTONIO L. BOUZA

Santa Cruz, 29
BURGOS

ESCRITOS SOBRE LA PERSONA
Y LA OBRA
DE DAMASO ALONSO

EL PENSAMIENTO Y LA IMAGEN EN LA POESIA DE DAMASO ALONSO

Entre los poetas castellanos de la generación de 1927 (especialmente Jorge Guillén y Pedro Salinas) y los andaluces (Rafael Alberti y Federico García Lorca), la obra poética de Dámaso Alonso se sitúa en el justo centro. Rica en pensamiento la de aquéllos y predominantemente sensorial la de éstos, la poesía damasiana ostenta una sutil vinculación de ambos elementos. Lejos de ser cerebral, fruto de entrañables divagaciones especulativas, el pensamiento de Dámaso Alonso despierta al calor de una experiencia personal que produce la necesaria chispa, originadora de la intuición creativa.

Se ha comentado más de una vez el origen de varios poemas, especialmente en *Hijos de la ira:* una nota demográfica se convierte en la pesadilla existencial del poema «Insomnio»; una travesía marítima produce una experiencia que raya en lo místico («La isla»); el caminar de una vieja inspira el poema que resume el proceso vital del hombre y de la humanidad entera («Mujer con alcuza»). Así. uno por uno, se podría enumerar muchos poemas de la madurez creativa del poeta. Y es que Dámaso Alonso es ante todo un fino observador de la realidad. Su interés, casi diríamos su obsesión, por la circunstancia que le rodea, por insignificante que sea, se demuestra en todos los momentos. Desde aquel primer poemita «La ventana, abierta» del libro *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* hasta las últimas creaciones del libro *Gozos de la vista,* los ojos del poeta están abiertos a todo lo que sucede en torno suyo. De esta suerte, su poesía está poblada de existencias: hombres, animales (hasta el minúsculo insecto), árboles, cosas. Pero lo importante no es sólo eso; lo importante es que el poeta se para ante todas ellas, las investiga, y las interroga en el intento (tan fracasado como inútil) de arrancarles el secreto de su ser íntimo.

Es este proceso indiagador el que constituye un aspecto importante de la poesía damasiana: la simbiosis del elemento sensorial con el conceptual, impulsador aquél de éste. La realidad observada se convierte en imagen literaria (metafórica o simbólica) sin perder su configuración originaria; su significado se amplía adquiriendo una validez universal y eminentemente poética.

Nos proponemos aquí un breve análisis de dos ejemplos destacados (el viento y el río) en que esta realidad, convertida ya en imagen poética, sirve de base para el desarrollo del pensamiento existencial de Dámaso Alonso. Conviene, sin embargo, hacer aquí una observación importante sobre la originalidad intuitiva y la influencia de la tradición literaria y la relación posible entre las dos. Concretemos con un ejemplo: el río como imagen de la vida ha sido tratado innumerables veces por los poetas de todas las épocas y latitudes. Tal herencia pudo influir (y seguramente influyó) en la creación del poema «A un río le llamaban Carlos». Pero lo original no fue eso; lo absolutamente original fue la contemplación de un río real y único, el río Charles del estado de Massachusets en los Estados Unidos. Fue este río el que en un momento dado (invierno) y por sus características especiales (lentitud del fluir) produjo la chispa intuitiva que originó el poema. Cualquier conciencia de los antecedentes literarios que haya podido contribuir al desarrollo poemático fue posterior y de importancia secundaria. En otras palabras, lo que nos interesa es que fue la unicidad de una experiencia real y no el conocimiento abstracto, radicado en la tradición literaria, lo que constituyó el impulso primario de la intuición creadora.

Hecha esta advertencia, podemos empezar nuestro análisis. El interés por la existencia humana aparece ya en la poesía juvenil de Dámaso Alonso y se refleja en algunas imágenes, entre las que destaca *el camino.* Como ejemplo nos podría servir toda la sección titulada *Poemillas del viajero* (del primer libro poético). He aquí un poemita:

Igual.
El patio, el pozo, las hortensias
y el huertecillo diluido al fondo.
Dejó el bordón y meditó un momento.
Mas, el otro,
igual a él, calzaba las sandalias
para el camino.
¿Cómo
decirle: «que aquel viaje... que el sendero...
solo...»?
Y se quedó llorando
sobre el verdín, en el brocal del pozo.

Todo el libro abunda en ejemplares semejantes. Y no obstante, la imagen del camino pronto pierde la importancia; la sustituyen otras imágenes, más concretas y de mayor originalidad: la carreta, la barca, el tren, etc. Creemos ver varias razones de este cambio:

1. El camino, como alegoría de la vida, había sido tratado por muchos autores y, entre ellos, muchos poetas de la generación anterior o incluso contemporáneos suyos (Antonio Machado, León Felipe, etcétera).

2. El camino, concepto genérico que no se presta a individualizaciones específicas, ofrecía poco en términos de una experiencia inmediata, original, no literaria.

3. El camino carece de la característica esencial para el tratamiento existencial: el factor dinámico de un acontecer continuo, como lo tiene por ejemplo la imagen del río en su constante fluir.

Esta última razón nos parece esencial. Dámaso Alonso, en su consideración de la existencia humana, se fija ante todo en este factor dinámico (pensemos en la carreta, el tren o el río): el hombre no sólo como un ser *en* el tiempo, sino un ser temporal, partícipe y víctima de un constante devenir, de un cambio continuo. *El movimiento, por lo tanto, se hace sinónimo de la vida misma, mientras que su ausencia representa la muerte.*

Este hecho aparece comprobado a lo largo de toda la obra poética de Dámaso Alonso, especialmente en el libro *Hijos de la ira.* Basta recordar las imágenes dinámicas de la vida en el poema «El último Caín»:

... muchachas, como navíos tímidos en la boca
del puerto sesgando...
... atletas como bellos meteoros, que encrespaban
el aire...
... niños, duros niños, trepantes...
... zumo creciente en las tiernísimas células
vegetales...

En contraste, la muerte queda representada por la quietud e inmovilidad absolutas. El poema «En el día de los difuntos» abunda en ejemplos donde los muertos aparecen como:

... cristalizadas permanencias...
... fijas constelaciones...
... inviolables mares sin tornado,
sin marea, sin dulce evaporación...

EL VIENTO

El viento es la primera imagen de importancia que en sus sucesivas evoluciones llega a condensar el pensamiento existencial de Dámaso Alonso. Aparece esbozada en el primer libro poético (en «Cuando

murió el poeta»), pero donde se emplea ya sistemáticamente es en la colección *El viento y el verso* (escrita en 1924, pero publicada en el libro *Oscura noticia* en 1944). El poeta parte de un tratamiento puramente descriptivo (como en los poemas «La victoria nueva» o «Viento de siesta») para descubrir pronto las posibilidades poéticas de esta imagen. El poema «El niño y la cometa» marca la transición de lo puramente descriptivo a una concepción alegórica del viento:

El niño se sonreía
—mano inhábil, ojo atento—
y la cometa en el viento
—su corazón— se cernía.

El viento, factor dinámico del espacio, representa así el tiempo, la fuerza motriz que lleva al hombre hacia la muerte. Es característico en este sentido el poema «Vida» que citaremos en su totalidad:

Entre mis manos cogí
un puñadito de tierra.
Soplaba el viento terrero.
La tierra volvió a la tierra.

Entre mis manos me tienes,
tierra soy.
El viento orea
tus dedos, largos de siglos.

Y el puñadito de arena
—grano a grano, grano a grano—
el gran viento se lo lleva.

Es curioso ver cómo el viento, elemento dinámico que determina el curso de la vida humana, llega incluso a identificarse con Dios, fuerza motriz también y, como el viento, exterior e indiferente al hombre:

Porque El era sólo el viento
que mueve y pasa y no mira.
(«Ejemplos».)

Los poemas de *Oscura noticia* continúan empleando la imagen del viento en su sentido alegórico. Son muchos los ejemplos de este libro que, por falta de espacio, no podemos citar, pero que pueden verse, entre otras, en las composiciones «Más aún», «Destrucción inminente» o «Copla». En el poema clave de este libro, «Sueño de las dos ciervas» (que, escrito en dos partes, abre y cierra la colección), el paso del tiempo que lleva consigo al hombre ofrece la angustiosa visión de una fuga total hacia la nada:

Luz y sombra, dos ciervas velocísimas,
huyen hacia la hontana de aguas frescas,
centro de todo.

¿Vivir no es más que el roce de su viento?
Fuga del viento, angustia, luz y sombra:
forma de todo.

El viento (definido como «presencia del espacio» en el poema «Fragmentos» de *El viento y el verso),* como imagen del tiempo en que transcurre la existencia humana, le lleva al poeta a la consideración de una nueva posibilidad imaginativa: la ausencia del viento equivaldría a la muerte. Esta evolución en el concepto de la imagen se observa ya en el poema titulado «La muerte» *(Oscura noticia):*

Sombra fue esa creciente de ternura,
que te ciñó como las aguas altas
cuando buscan apoyo las espigas.
No la temas. Los vientos han cedido.

Hijos de la ira, libro poético donde el pensamiento existencial de Dámaso Alonso llega a su apogeo, continúa desarrollando esta nueva visión. La muerte del moscardón en el poema «Elegía a un moscardón azul» se representa con la imagen parecida:

Y cesaron
los delicados vientos
de enhebrar los estigmas de tu elegante abdomen...

El espacio sin viento, un espacio vacío e inmóvil, será la última consecuencia del desarrollo de este tema. Es el espacio frío, hostil y silencioso que rodea al asesino de la humanidad («El último Caín»). Esta imagen del espacio vacío, imagen estremecedora y llena de angustia, coincidirá, además, con el concepto más característico de la filosofía existencialista de este siglo: el concepto de la nada, como destino final del hombre:

Lo que yo siento es
un horror inicial de nebulosa;
o ese espanto al vacío,
cuando el ser se disuelve...
(«A Pizca».)

Hemos esbozado así una trayectoria de la evolución de una imagen que aparece en la poesía juvenil de Dámaso Alonso como un elemento más de la realidad observada, pero que, gracias al calor de una intuición creadora, llega a cargarse de contenidos simbólicos que facilitan al poeta la expresión de su pensamiento existencial.

EL RIO

A diferencia del viento, imagen relativamente poco usada en su significación alegórica del tiempo, el río ofrece al poeta mayores posibilidades, pero también mayores peligros. Se trata ante todo de una imagen cargada de tradición filosófica y literaria. Desde aquel río de Heráclito, que encarna la esencia de su pensamiento y a través de aquel otro, manriqueño, que forma parte de la herencia literaria española, la alegoría de la vida humana como río llena las páginas de la literatura universal y parece agotar todas las posibilidades de un tratamiento original. Y no obstante, la atracción que ejerce esta imagen es irresistible, dado su carácter representativo de una fluencia continua, análoga a la del tiempo. Este factor dinámico del flujo hace que Dámaso Alonso también se sirva con frecuencia de su valor expresivo.

Como en el caso del viento, el primer libro poético apenas esboza su futura utilización. Eco, tal vez, de la poesía de Antonio Machado, nos encontramos allí con las descripciones sutiles del paisaje que sugieren más que expresan una posible bisemia simbólica de sus elementos. Así, por ejemplo, el poemita «El descanso», que paralela el cansancio del viajero con el aspecto exterior de un cuadro de paisaje:

He aquí la calma del hogar lejano,
el manso río, el otoñal paisaje.

(Ay, solitario y lento peregrino,
¡descansa ya!...)

Esta correlación simbólica de características descriptivas (calma, manso, otoñal - solitario y lento) es la que abre el camino a futuras transformaciones de la imagen. Dámaso Alonso no se detiene en la identificación genérica, sino que busca formas específicas de cada situación concreta que describe. Para demostrar este afán individualizador basta citar dos poemas, de épocas distintas, que utilizan la imagen del río para describir varias edades del hombre. En el titulado «A los que van a nacer» (del libro *Oscura noticia)* el poeta nos define la vida de un ser humano en su trayectoria hasta la muerte:

Oh fuentes silenciosas.
Oh soterradas fuentes
de los enormes ríos de la vida.

Seréis torrentes en furia
que va a rodar al páramo.

Años más tarde, el hombre maduro se sienta a meditar a la orilla del río Charles, entre el bullicio mundano de la ciudad de Boston a

un lado y la solemne tranquilidad de la ciudad universitaria de Cambridge a otro lado (símbolos los dos de la vida del poeta), casi en la desembocadura del río en el mar:

Carlos es una tristeza, muy mansa y gris, que
fluye
entre edificios nobles, a Minerva sagrados,
y entre hangares que anuncios y consignas coronan.

Cada detalle (la hora, la estación del año, el ambiente, la lentitud del fluir y la cercanía del mar) nos lleva a contemplar al hombre real que se confunde con «este río al que le llamaban Dámaso, digo, Carlos».

El valor simbólico del fluir existencial, contenido en la imagen del río, se aplica a una serie de temas relacionados. La visión atormentada y angustiosa del ser humano en su miserable existir, que caracteriza el libro *Hijos de la ira*, se traduce en la impresionante imagen en que nosotros, los vivos, somos:

un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra
por entre minas de carbón,
de triste agua, surcada por las más tórpidas
lampreas.
(«En el día de los difuntos».)

En todos los ejemplos vistos hasta ahora, el factor dinámico del fluir que representa la existencia humana utiliza la imagen del río en sus diversas formas. Pero no es todo. Junto a ella, encontramos una serie de derivaciones imaginativas que amplían y trascienden el concepto original. Aquí, como en otros casos, el libro *Hijos de la ira* nos ofrece los ejemplos más interesantes. La vida es «ese amarillo pus que fluye del hastío» («A la Virgen María»); el hombre es «una angustia fluyente» («Monstruos»); los niños en el materno vientre están «bebiendo una ignorante sucesión de minutos/de la tranquila acequia» («A la Virgen María»); el árbol es «torpe/condensación soturna/de tenebrosos jugos minerales,/materia en suave hervir lento» («Voz del árbol»); el poeta mismo se ve como «pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura» («La injusticia»).

El denominador común de todas estas imágenes es el flujo, el movimiento. Como en el caso del viento, la ausencia del flujo se identifica con la muerte. En el poema «En el día de los difuntos» se contrastan los dos conceptos al describir el poeta la actitud de los vivos frente a sus muertos queridos:

Ellos querrían ayudaros, salvaros,
convertir en vida, en cambio, en flujo, vuestra
helada mudez.

Es precisamente este contraste entre lo dinámico y lo estático el que establece la frontera entre la vida y la muerte y que, alegóricamente, se interpreta por el contraste entre el río (o la fuente) y el pozo, el lago o el mar. El lector recordará la breve cita del poema «En el día de los difuntos» con que empezamos nuestro análisis y que describe el reino de la muerte como:

Oh inviolables mares sin tornado,
sin marea, sin dulce evaporación...

Este concepto del mar (o el lago) coincide con la imagen tradicional de la eternidad y, por consiguiente, se relaciona con la idea de Dios. Tras una interesante evolución del pensamiento existencial y establecido el puesto central del hombre en el universo, el libro *Hombre y Dios* nos ofrece un ejemplo final de la identificación del lago con Dios con que cerramos nuestro breve análisis:

Dios es inmenso lago sin orilla,
salvo en un punto tierno,
minúsculo, asustado,
donde se ha complacido limitándose:
yo.
Yo, límite de Dios, voluntad libre
por su divina voluntad.
Yo, ribera de Dios, junto a sus olas grandes.

MIGUEL J. FLYS

Romance Languages Dpt.
Bowling Green University
Bowling Green, OHIO (USA)

DAMASO O LA DEVOCION POR LA PALABRA*

La devoción por la palabra puede expresarse en un sencillo nombre. Es una clave semántica determinada por un esdrújulo que, si se pronuncia lentamente, semeja una fórmula matemática capaz de sintetizar y definir algo perfectamente concreto. Si tenemos en cuenta un artículo que se publicó en A B C en el año 1959, debido a la pluma de E. Correa Calderón —«Vida y significación de Damasco»— la fórmula más que matemática pertenece a la química del carbono: DA+O. O en el caso de Correa Calderón, +CO. ¿A qué equivalen la suma de estas dos magnitudes o símbolos? A un proceso de intelección. Yo traté de desarrollar la fórmula de esta manera:

DESARROLLO DE UNA FORMULA CABALISTICA, COMO CONSECUENCIA DE LA MAS ORIENTAL DE LAS ERRATAS

Da más ceno, criatura de Damasco
en sentido de lógico adjetivo.
Da más cero o más «ó» —ya sin errata—
es un nombre difícil y exclusivo,
pero si al nombre simple se le añade
«Alonso», lo que ocurre es bien sencillo:
acaba de inventarse la manera
de poner de puntillas todo un símbolo.

Dámaso Alonso, válida moneda
para comprar la solución del mito.
Hombre total desde la idea al verso,
tonso, rotundo, en vivo despabilo,
señor de la palabra y de su ciencia,
en su mano la pluma es el estilo.

* Avance del libro de inminente publicación *Poetas sociales españoles*. Colección «Grandes Escritores Contemporáneos», EPESA. Madrid, 1974.

Dámaso penetra en las frondas del jardín gongorino y puede contemplar el bosque y los árboles separadamente. No es tan fácil. Pirata en la nave filológica que surca el mar de las palabras, procede al valiente abordaje, invade los más secretos recintos exhibiendo —nunca un alfanje porque Dámaso es un hombre de paz— el *habeas corpus* de su desenfadada inteligencia. Pacta con los palmerines para descubrir al caballero Don Duardos, alza el velo místico de San Juan de la Cruz y se mete en la conciencia de Erasmo. Cuando Dámaso llega a Oxford ya no está el sabio amigo de sir Thomas More y entonces, en venganza, hace que la *Cordura* pronuncie un bello discurso. Y esta vez sí que será literalmente *pronunciado,* porque Dámaso pronuncia y denuncia, y esto último, cuando hace acopio de gracia, de ironía y de intención denodada al tensar el arco prepotente de su registro lírico. Dámaso es un humanista cuya estructura mental le ha permitido calibrar los entresijos del lenguaje con personalísimo enfoque. A Dámaso no le estorba su erudición para irrumpir en el campo creador. Suelta lastre cuando le conviene y se eleva jubilosamente en las auras poéticas. Allí se produce con un calor humano. Nunca se enmascara. Habla y se le oye. Le aburre la eutrapelia. Aquel profesor de tantos y tan hondos saberes se nos muestra cuando quiere en una poesía cordial en la que aflora la ternura, el grito humano, el asombro ante el caos, un sentido social puro y estricto y una humildad que más parece reflexión iracunda con la que Dámaso a sí mismo se condena.

El poeta maneja sus valiosos elementos hasta construir un abigarrado mundo poético en el que elude hábilmente toda esa retórica que él sería tan capaz de abordar como fino disector de las inextricables *Soledades,* con cuyo estudio batió a Cascales. Dámaso se limita en su poesía a servir paladinamente a la verdad, a esa verdad única —de uno que es el Hombre— que emana del corazón. En 1921 publica sus *Poemas puros.* Al cabo de veintitrés años aparece su *Oscura noticia,* que tal vez sea oscura porque los versos que allí se contienen son de insomnio y están detectados en los despabilos nocturnos cuando todo está quieto y silencioso, como no sea que irrumpa la desvergüenza de algún furtivo insecto que traspasa las mallas fronterizas de la Academia tomando la más docta de las cabezas por una pista de aterrizaje. Hemos de deternernos expresamente en este libro porque, efectivamente, es noticia y no oscura, que conviene a nuestros propósitos. La conversación con Dámaso es estimulante, pero induce más bien a la escucha. Su precisión de concepto nos hace comprender que estamos ante un hombre sin edad. Un hombre absoluto que está sirviendo con una entrega total a su presente vivo. No hay en él añejas deli-

cuescencias, aunque en el fondo no sea otra cosa que un romántico empedernido que prevalece y esplende porque administra perfectamente la ειρωνεια, no existen en las razones de su inspiración prejuicios restadores de calidad mental. Dámaso, pulcro y exacto, en el verso, en el concepto, está vigente. Reflexiona con capacidad refleja, pone en orden los resortes de su mecánica mental. Y surge su palabra y, tras de ella, un cúmulo de ideaciones y de sugestiones presuntivas del inminente hallazgo. Hay algo verdaderamente importante en la trastienda poética de Dámaso Alonso. Algo que acaso pueda cifrarse en una suma de valores que da lugar a una enjundiosa equivalencia. Y es el humor, la ironía establecida por elementos de contraste, la propiedad léxica y algo inaprehensible que sobrenada con eco biensonante. Algo personal que podría entenderse como valor neto o de estilo. Pero nos habíamos hecho a la idea de detenernos morosamente, si cabe, en su *Oscura noticia* para auscultar en sus páginas la intención social de muchos de sus poemas. Antes de llegar a la necesaria comprobación, testifiquemos, comprometamos nuestro juicio. Dámaso Alonso es uno de los poetas de testimonio más rigurosos de la generación del 27 en la que algunos criterios no le insertan del todo porque sus arpegios no tienen la misma resonancia. Dámaso es más queja que amenaza. Su proyección heterotemática no permite identificarle como a esos poetas de un solo registro —además del de la Propiedad Intelectual—, circunstancia ésta que viene a enriquecer su prestigio de gran creador. *Oscura noticia* es un libro dedicado a dos muertos ilustres: Miguel de Unamuno y Antonio Machado. El mismo dirá textualmente en su dedicatoria: «A dos muertos queridos». Nos consta su afinidad mental con el que fue rector de Salamanca, agónico e inquieto como Dámaso en punto a lo sobrenatural y a la idea totalizadora de Dios. Nos consta también la predilección por su otro poeta radical, aquel del claro verbo insobornable que jugó su partida lírica con tan buenas cartas porque el triunfo era el corazón. Ese es el gran secreto de Dámaso. Poesía del corazón. De Unamuno le viene a Dámaso su ardor temperamental. De Machado le llega como un céfiro acariciante la acrisolada y justa expresión. Este libro dedicado a sus dos maestros contiene un poema estremecedor: «La fuente grande o de las lágrimas (entre Alfacar y Víznar)», y lleva una cita de Federico García Lorca que dice: «Mi corazón reposa junto a la fuente fría». Este poema está transido de emoción y tristeza...

¡Ay, fuente de las lágrimas,
ay, campos de Alfacar, tierras de Víznar!
El viento de la noche,
¿Por qué os lleva la arena, y no la sangre?
¿por qué remeje el agua, y no mi llanto?

En el mismo libro nos encontramos con el poema titulado «A un poeta muerto» que, indudablemente, guarda una secreta relación, a nuestro parecer, con la anterior elegía. ¿Qué poeta ha despertado en el corazón de Dámaso tan bellas expresiones? ¿Fue Federico? Bien pudo ser la realidad de la muerte contemplada, interpretada. En cualquier caso, Dámaso dialoga, como desasido de la realidad, con el poeta inerte, con un lenguaje limpio y absorto que retiñe como badajo que tercamente azotase el oscuro bronce de la duda:

Dime, ¿te encuentras bien junto a esas flores?
Has muerto, y tu silencio nos rodea:
un enorme silencio (ayer, palabras
mágicas, invasoras profecías).
Hoy tu callar, redondo, nos envuelve
como un agua nocturna, ya sin aves,
como forma sin forma, como un vaho,
un desasido vaho en luz difusa.
¿Qué fue de tu árbol ágil, todo viento?
¿Qué fue de ti, gallarda cresta viva?

Hablar con un poeta muerto es como colocarse en el borde de la eternidad. Al final del libro donde se incluye este poema aflora el humor travieso del filólogo y poeta. Dice textualmente en sus notas:

> En la elegía a un poeta muerto, hacia el final de la segunda parte, hay una influencia muy directa de Hugo von Hofmannsthal.

Asombrosa confidencia en cuanto que no podemos concebir cómo Hofmannsthal haya podido influir en alguna medida en nuestro admirado poeta. El austríaco encontró la horma de su zapato en una dramaturgia lírica muy propicia a los gustos de la Viena ochocentista en donde primaba un simbolismo liricoide contrario a la corriente neonaturalista. Hofmannsthal perteneció al círculo del célebre Stefan George, que era un esteta contrario a las nuevas tendencias. Quizá fuera Hofmannsthal su principal discípulo. Dámaso Alonso sólo tiene de común con él la elegancia expresiva, y le supera, por supuesto, en concisión conceptual. Es una forma de humildad, la de Dámaso, entre ingenua y festiva, realmente inaceptable en cuanto que Hofmannsthal es en realidad un simbolista que hubo de dedicarse a poner letra a las operetas de Richard Strauss.

Pero el libro de poesía más importante de Dámaso Alonso, y por supuesto el de mayor contenido social, es *Hijos de la ira.* Y acaso sea uno de los que más han influido en nuestros poetas de nuevas promociones, alcanzando notoria repercusión fuera de España. Recor-

démoslo. Se inicia con el poema «Insomnio», que es una queja, una imprecación a la ciudad en que el poeta vive y crece sin remisión posible, sin otra alternativa para su voluntad:

Madrid es una ciudad de más de un millón de
cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en
este nicho en que hace cuarenta y cinco años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar
los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando
como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre
caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole
por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta
ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente
en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches?

Esta acusación se produce en la crispación del hombre que habita la ciudad monstruosa y se siente cautivo de ella, cadáver presunto de su tierra. Tiene el mismo arrebato de García Lorca en «Poeta en Nueva York». El poema siguiente —«La injusticia»— descubre en el título la intencionalidad del poeta. Personifica esa lacra social para luego combatirla en áspero monólogo, considerándola el gran azote de la humanidad. Hay algo más fuerte que ella, más predestinado al triunfo. Es el amor. El poema culmina en un canto a la esperanza. El corazón triunfante es el gran recurso humano:

....

Pero tú vienes, mancha lóbrega,
reina de las cavernas, galopante en el cierzo, tras tus
corvas pupilas, proyectadas
como dos meteoros crecientes de lo oscuro,
cabalgando en las rojas melenas del ocaso,
flagelando las cumbres
con cabellos de sierpes, látigos de granizo.

Llegas,
oquedad devorante de siglos y de mundos,
como una inmensa tumba,
empujada por furias que ahincan sus testuces,
duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos,
que la terneza ignoran.

En el poema «En el día de los difuntos», Dámaso eleva al Dios total de los hombres una íntima meditación. Habla con los muertos. A veces les increpa. Se incluye en sus visiones feéricas. La muerte, envuelta en una polvorienta guardarropía solanesca, donde rebota todo signo de conexión con el presente, destruye la majestad de los símbolos:

....

Ni sé quién es aquel cruel, aquel monstruoso muchacho,
tendido de través en el umbral de las tabernas,
frenético en las madrugadas por las callejas de las prostitutas,
melancólico como una hiena triste,
pedante argumentista contra ti, mi gran Dios verdadero,
contra ti, que estabas haciendo subir en él la vida
con esa dulce, enardecida ceguedad
con que haces subir en la primavera la savia en los más tiernos
[arbolitos.

No menos arrebatadores resultan los acentos conmovidos de sus «Preparativos de viaje». La intención lírica se mueve nuevamente en una necrofilia, una ansiedad por la desvelación del tránsito hacia la eternidad. Con parecido aliento brotará su voz en el duro poema «El último Caín»:

Ya asesinaste a tu postrer hermano,
ya estás solo

....

Y más adelante, un testimonio macabro, una conciencia absoluta de muerte:

....

He ahí las ruinas.
He ahí la historia del hombre (sí, tu historia)
estampada como la maldición de Dios sobre la tierra.

Y para sorprender a la realidad con un rigor asombroso, con una emoción magnificada en la palabra, Dámaso Alonso escribe un poema increíble: «Mujer con alcuza». Se encara con el misterio cotidiano, con la tristeza fétida de los trenes, con ansiedades de idas y retornos, muertos a fuerza de golpear el silencio, y Dámaso, con una terneza infantil, canta interpelando al vacío, a las sombras de su conciencia, hasta dignificar lo más deleznable, lo más impreciso y cotidiano, lo sórdido, lo opaco, con una fuerza lírica arrebatadora. Este poema «Mujer con alcuza» es uno de los más perfectamente desarrollados en verso libre de nuestra poesía castellana contemporánea. Está exento

de vicios proclives a métricas conocidas, a innecesarias asonancias o involuntarias aliteraciones. Recordarlo es como entrar en un mundo cálido de sugestiones inevitables...

¿Adónde va esa mujer,
arrastrándose por la acera,
ahora que ya es casi de noche,
con la alcuza en la mano?
....

De la obra ingente de Dámaso, bien hecha e inteligentemente trazada desde la estructura hasta las notaciones, lo que más me ha importado siempre es su poesía y su conocimiento de la poesía, y no estoy de acuerdo con aquellos que dicen que Dámaso es un poeta intermitente y que el verso sea para él un ejercicio subsidiario de su talento. Sin disminuir ninguno de sus méritos yo diría que Dámaso es poeta por excelencia y que su tratamiento académico no se le confiere por ese rango, sino por la calidad de sus poemas. Es cierto que no es un poeta enteramente concomitante, como afirma Luis Rosales, con los de la generación del 27 a la que sin duda pertenece. Dámaso es otra cosa, va por otros caminos, pero no por intención de personalizarse en una postura solitaria e inabordable, sino porque es un poeta sordo, deliberadamente sordo, a la tónica de su medio ambiente. «Mujer con alcuza» es un crescendo cuyo origen es difícilmente detectable. Nace de pronto de una manera insospechada y va creciendo por acumulación en un estado de trance hasta definir totalmente una situación anímica sin ninguna *pre-ocupación* ni estilística ni formal. Es un poema de esos que apenas corrige, como no sea de acentos gráficos o de asonancias. Pero nada más. Dámaso se debe a la idea como estímulo poético y no a las prescripciones que constituyen la alquimia esotérica de los puristas. Dámaso dice «ahí va eso» y —mosquitos aparte— se duerme como un ángel. Y quizá sea esta manera suya de aparente despreocupación «que tanto le preocupa» lo que más personalice su carácter. Estoy empezando a pensar y a creer que para ser poeta, lo primero de todo es ser distinto.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

Apartado de Correos 50.244
MADRID

UN RECUERDO QUE SE SUMA A UN HOMENAJE

Año 1934. Palacio de la Magdalena. Universidad Internacional de Verano. Tema del Curso: *El siglo XX.* Quiso ahondarse en el sentido de las transformaciones primordiales que, en las tres primeras décadas de la centuria, se habían operado, no sólo en las Artes y las Ciencias, sino también en la vida social e individual.

Este curso se dividió en seis secciones, y en la quinta —*Las ciencias del espíritu que se orientan hacia la realidad histórico-cultural y filológica*— dictaron cursos de conferencias los profesores E. Utitz, de la Universidad de Praga; J. Huizinga, de la de Leiden y Dámaso Alonso, de la de Valencia.

Sólo conocía entonces a Dámaso a través de sus ilusionados *Poemas puros. Poemillas de la ciudad,* de su presencia en revistas de la época (*Indice, Grecia, Horizontes*...), de su edición de las *Soledades* (precedida de un «claro» y «bello» estudio), de su admirable ensayo (recién publicado en *Cruz y Raya* con la rúbrica *Escila y Caribdis de la literatura española),* de sus colaboraciones en la *Revista de Filología Española*...

Ahora —mes de agosto de 1934— escucharía sus seis conferencias sobre *Los nuevos métodos técnicos de la filología y de la ciencia de la literatura.* Años más tarde se iniciaría una amistad tan auténtica entre nosotros que mi admiración por el poeta, por el crítico, por el lingüista, con ser muy grande, es bien poca cosa si se la compara a la que profeso por la humanidad —sencilla y compleja a la vez— de ... Dámaso.

He conservado siempre el recuerdo de esas seis magistrales lecciones; no sé si puede decirse que están «inéditas». Sí, en cuanto que no se han publicado; pero no, en cuanto que trascendieron los límites del aula en que se pronunciaron, que están presentes en lo más elevado y certero de disposiciones que reordenaron el contenido de determinadas enseñanzas de superior rango, que muy probablemente despertaron, directa o indirectamente, vocaciones, que sirvieron de pauta en la elaboración de valiosas monografías ...

Desempolvo ese recuerdo de hace casi cuarenta años, como una modesta ofrenda al que, por plurales motivos, podemos llamar adelantado o pionero, promotor de una realidad nueva, que luego se mostró muy oportuna y necesaria. Sólo tomamos una parcela, un acotamiento estricto, de la vasta heredad damasiana.

Para valorar lo que, como significante, entraña, y lo que ha seguido siendo, ese curso dictado en el verano de 1934, permítasenos que intentemos «situarnos» con unas muy breves pinceladas, y que señalemos también cuán ajustado está el contenido de estas seis lecciones a la intención del Curso universitario sobre el siglo XX.

En Europa —y más allá de los confines europeos— se agitaban una serie de cuestiones que postulan un radical replanteamiento de muchas cosas que secularmente se venían aceptando. La ciencia española del momento no ignoraría, sin duda, esos movimientos científicos, pero o no los valoraba en todo su alcance o, simplemente, no ponía en ellos la necesaria atención. Quien advirtió su singular trascendencia fue este joven catedrático, entonces de la Universidad de Valencia. El es uno de los primeros que en Europa advierte lo que implican las posiciones del ginebrino Ferdinand de Saussure y el esclarecimiento que su *Curso* proyecta sobre discusiones anteriores. Y en las lecciones de la Magdalena ambientó ese estadio de la ciencia filológica y literaria con una puntualidad excepcional en lo informativo, con una admirable capacidad perceptiva y nos ofreció su personal versión valorativa de lo que en el mundo estaba siendo en esos momentos un tema candente.

En el tomo en que se resumen las actividades de la Universidad Internacional en el año 1935, se anunciaba la edición del Curso de conferencias de Dámaso Alonso. Razones hubo para que no pudiera cumplirse ese propósito, pero fue tal el impacto producido por aquellas lecciones, que el ambiente hispano comenzó a interesarse, de forma cada vez más enérgica, por lo que había revelado la penetrante mirada del joven maestro. Y fueron surgiendo figuras nuevas y, sobre todo, jóvenes —hoy ya algunas juvenilmente gloriosas— que han ido incorporando a nuestro solar saberes vivos que nacieron lejos, y aportando a esos saberes de distante cuna singularidades contempladas desde el rincón hispano. La aportación damasiana abrió brecha hacia nuevos planteamientos, y hoy ya hemos de considerar tales temas como incorporados, valorados y vivos.

Así como se ha dicho que Dámaso Alonso en su primer libro poético —de poemas de la adolescencia y primera juventud del escritor— dejó alguna «ventana abierta» a la madura, trascendental poesía de sus grandes libros (*Hijos de la ira, Oscura noticia, Hombre y Dios*),

podríamos afirmar que, en el área filológica y de la crítica literaria, dejó abierto un sendero, de obligado y fecundo recorrido, en sus magistrales lecciones del verano de 1934.

Y voy a intentar ahora ofrecer un resumen —ojalá fiel, ya que no brillante— de las mismas. Me valgo para ello del guión publicado en el *Resumen de los trabajos de la Universidad Internacional de Verano de Santander. 1933-1934,* Madrid, 1935, pp. 137-143 y en lo que pueda traer a mi memoria de aquellas seis horas de atento y admirado oyente, hace casi ocho lustros.

La exposición constó propiamente de tres partes, de diferentes dimensiones, como es natural: la inicial y de obligada introducción fue en verdad nuclear, aunque en sí misma muy breve; la segunda parte versó sobre la lingüística y la tercera sobre la ciencia de la literatura. Las relaciones y puntos de contacto entre ambas zonas fueron expuestas en la introducción, y de ahí la trascendencia de la misma.

Las primeras palabras fueron para plantear el estado de crisis de las dos ciencias en torno de las que va a seguir hablando: la lingüística, o, mejor, la filología, de una parte, y la ciencia de la literatura, de otra. Expuesta la gravedad que tal crisis implica, analizó la causa de la misma, partiendo de la crisis del positivismo.

La primera pregunta que se formuló el conferenciante fue la de si el positivismo decimonónico había fracasado en los dos campos: el lingüístico y el de la historia literaria. Analizando la obra de Vossler, consideró dos formas fundamentales de positivismo: el metodológico y el «metafísico», para afirmar la necesidad de un positivismo de tipo metodológico. Y, a partir de tales considerandos, pone el dedo en la llaga, al formularse la siguiente pregunta: —«¿Ha habido positivismo científico en la España de la segunda mitad del siglo pasado?»— La respuesta es rotunda: —«En nuestras ciencias no se puede hablar de método positivo hasta Menéndez Pidal. En España hay aún hoy una extremada necesidad de trabajos de índole positiva».

Justificó la conveniencia de dividir el curso en los dos grandes campos ya aludidos: el de la lingüística y el de la historia literaria, concebida, es claro, como ciencia. Afirmó que los puntos de contacto entre una y otra se apoyarán en la posibilidad que ambas ofrecen de ser estudiadas sincrónica y diacrónicamente; en el hecho de que las dos pasan por idéntica crisis, común a las ciencias del espíritu y, en fin, a la teoría, formulada por Karl Vossler, de identificación de lingüística y ciencia de la literatura.

Acaso estos enunciados del conferenciante pudieran resultar un tanto llamativos, pero a la hora de introducir a los oyentes en la temática del Curso apeló a conceptos y obras suficientemente asequibles. La obra de Benedetto Croce era universalmente conocida, por sí misma y por las controversias que había suscitado, en el fondo de las que casi siempre latía la incomprensión. En el movimiento en torno a la ideología croceana, es obligado recordar la excepción —solitaria y gallarda— del romanista de Munich, Karl Vossler. Como es sabido, Croce publicó en 1900, y en el vol. XXX de la Academia Pontiniana de Nápoles, las *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, en las que se pretende fundamentar una nueva doctrina sobre lo específicamente artístico, a la vez que los hechos del lenguaje son totalmente adscritos al campo de la estética. La *Storia dell'Estetica* se añadiría dos años más tarde al primitivo texto, y el todo llevó la rúbrica *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generales*, obra que fue el tomo primero de los cuatro de la importante obra croceana *Filosofía del Espíritu*. En el centro de las inquietudes estéticas de Croce está el problema de la expresión. Intuición y expresión en él se identifican: ni el pensamiento puede existir al margen del hecho expresivo. Para Croce estética y lingüística son una sola e idéntica ciencia, y carece de existencia cualquier lengua fuera de su concreta expresión histórico-cultural-cronológica. Como ya hemos apuntado, esa línea interpretativa sólo encontró en torno incomprensión, en la que tuvo sin duda parte importante la entonces imperante, rígida interpretación de la escuela neogramática. Sorprende no encontrar huella de las teorías croceanas en la importante *Introduction* de Meillet. Estamos todavía en fechas en que no había aparecido la obra de Ferdinand de Saussure, pues el maestro ginebrino —del que sí dirá Meillet que interpretaba con azules ojos de visionario y poeta— muere en 1913, y la reconstrucción de sus enseñanzas —que hicieron Bally y Sechehaye— no apareció hasta tres años más tarde.

La ya apuntada actitud de Vossler, en medio del desierto anticroceano, no es sólo la fidelidad al maestro y al amigo, sino una aguda comprensión del pensamiento de éste. Y el eje Croce-Vossler sostuvo la prueba de las muy diversas complicaciones políticas y de la natural evolución personal en un largo período de tiempo. En 1951 se publicó el *Carteggio Croce-Vossler*, que reúne una dilatada correspondencia —de 1899 a 1948— y que muestra la relación entre los dos amigos. Para Vossler la estilística, entendida como ciencia de los procedimientos expresivos, constituye el corazón mismo de la lingüística. Si Croce centró su mirada en el tema lingüístico desde una pers-

pectiva radicalmente filosófica, Vossler pasa la visión croceana al área formalmente lingüística y en ello estriba sin duda su necesidad de integrar extremos, aun a costa de parciales renuncias, y ahí también, con lo más notoriamente rico, lo más vulnerable de su construcción, magnificada después en toda una escuela idealista. Pero todo esto puede decirse ahora, cuando han transcurrido tantos años, y nuevas aportaciones nos permiten contemplar conjuntos que, aun sin darnos cuenta, completan nuestras posibilidades valorativas. En todo caso, para valorar las posiciones de Dámaso Alonso, hemos de remontarnos a 1934. El *Cours de linguistique générale* pudo ser conocido de todos a partir de 1916, pero es el hecho que Saussure, que en 1878 había publicado su famosa *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes,* fue llamado a París por Michel Bréal, enseñando en la «École pratique des Hautes Études» de 1881 a 1891, regresó en este último año a Ginebra y en su Universidad profesa la docencia los últimos años de su vida en los que expuso una teoría general del lenguaje. El *Cours,* como hemos dicho, aparece impreso en 1916, y su difusión se vio frenada por la guerra de 1914-1918. El libro hará furor a partir de 1920, pero en el ambiente de los especialistas las teorías saussureanas eran anteriormente conocidas y no sólo a través de los textos publicados por Bally y Sechehaye, como lo muestra la serie de «cahiers» en que las teorías del profesor ginebrino fueron difundidas.

La escuela idealista, y el mismo Vossler, se manifestó contra la afirmación de Saussure de que la lingüística tiene por objeto básico la lengua, contemplada en sí misma y por sí misma. La repulsa de Vossler se apoyaba en su considerando habitual de que el conocimiento de una lengua no puede separarse del momento de una concreta y determinada civilización, del cual es expresión histórica, comprendiendo la historia de la lengua la totalidad de la vida del espíritu.

Más adelante nos aventuraremos a conjeturar cuál era, en 1934, la posición del expositor del Curso santanderino al tomar las posiciones de Vossler como fundamentalmente expresivas de su planteamiento crítico de base. No se trata sólo de presentar al joven catedrático de la Universidad de Valencia como un «adelantado» en este Curso de 1934, sino, hasta donde nos sea posible de puntualizar la significación de ese Curso.

Para el estudio de los nuevos métodos de la filología, arrancó el conferenciante del nacimiento romántico de la problemática peculiar de esta rama de la ciencia, del método comparativo (de Bopp, y de Schleicher, que perfeccionó este método), de la rigidez —especialmen-

te en lo relacionado con las leyes fonéticas— de los *Junggrammatiker*, del positivismo y de su aplicación al campo románico, estudiando a este respecto la figura de Meyer-Lübke, de Wundt y sus relaciones con los neogramáticos, de la protesta antineogramática, personalizada en Schuchardt.

Abordó a continuación el tema de la lexicografía, dialectología y geografía lingüísticas. Analizó algunas obras lexicográficas y muy especialmente, el *Glossaire des patois de la Suisse romande*, y se refirió también a trabajos españoles en esa materia, así como al movimiento «Wörter und Sachen».

A propósito de la geografía lingüística, hizo la historia del *Atlas linguistique de la France*, de Gilliéron y Edmont, subrayando la imprescindibilidad de la fonética en tales trabajos y considerando las discusiones en torno a las teorías de Gilliéron. Señaló el valor de los Atlas lingüísticos como testimonio más perfecto del estado de una lengua en un determinado momento y como instrumento para la indagación histórica del lenguaje. La Geografía lingüística ofrece soluciones a problemas como el de las leyes fonéticas, los límites dialectales, etc. Consideró los problemas que nuevamente plantean los atlas, como la estratificación lingüística, la patología y la terapéutica verbales, etc. Y, por fin, hizo el conferenciante una puntual información de los trabajos de Navarro Tomás y sus colaboradores para la redacción de los cuestionarios y demás trabajos preparatorios para el *Atlas lingüístico de la península ibérica*, del que ya se habían iniciado las exploraciones en distintos lugares de nuestra geografía.

Al considerar el método de Menéndez Pidal en lingüística y literatura, reiteró —razonándola ahora con más sosiego— la afirmación, que había anticipado en la primera disertación del Curso, de que el de Menéndez Pidal es el «primer método español positivo en sentido estricto». Hizo un agudo análisis de la obra pidalina, desde sus obras de juventud y la notoria evolución en las posteriores, destacando la aplicación al folklore de los métodos de la geografía lingüística. Dedicó un especial estudio a la consideración de los *Orígenes del español*, a su método geográfico-histórico, a la iluminación para la lingüística de enormes extensiones históricas, a la renovación de las ideas acerca de la diacronía lingüística, a su teoría sobre la ley fonética, en virtud de la cual tiene cada palabra su historia particular, aunque todas estén llevadas por una fuerza común, que viene a constituir la ley o norma fonética. La segunda parte de la disertación estuvo dedicada al estudio de la escuela de Menéndez Pidal.

También la lección sobre la obra de Saussure y la escuela de Ginebra tenía un precedente en una conferencia anterior, si bien ahora

precisa el conferenciante las cuestiones que estima fundamentales del *Cours de Linguistique générales: a)* objeto de la lingüística: la «lengua» frente al «habla»; la «lengua» como sistema homogéneo y concreto de signos psíquicos; *b*) arbitrariedad del signo: de aquí su alterabilidad y su intangibilidad; *c)* nacimiento del signo en la lengua como punto de contacto entre pensamiento y forma, y *d)* individualización del signo: su diferenciación como consecuencia de su arbitrariedad, establecida a base de las relaciones sintagmáticas y de las asociativas. Después de considerar las consecuencias metodológicas (método sincrónico, exclusión del «habla», nuevo análisis de los valores lingüísticos), hizo una crítica de las teorías de Saussure, estudió la escuela de éste, refiriéndose principalmente a Bally y Sechehaye —no sólo divulgadores, sino perfeccionadores de las ideas de su maestro—, con una especial consideración para el método estilístico de Bally.

Fue igualmente documentada y luminosa la exposición que hizo del Círculo de Praga, al que señaló antecedentes remotos (Humboldt) y próximos (Baudouin de Courtenay) y la idea del fonema. Destacó la colaboración de las dos escuelas (Praga y Ginebra) en el primer Congreso de lingüistas de 1928. En el contenido de éste destacó: la fonología frente a la fonética; las oposiciones fonológicas; la caracterización del sistema fonológico; el fonema; diferenciación por disyunción y correlación, tipos de correlación, diferencias fonológicas (lexicalizadas, morfologizadas y sintactizadas), leyes que ligan los distintos sistemas de relaciones: la teleología de los cambios lingüísticos. Y acabó señalando las coincidencias y las discrepancias entre la escuela de Ginebra y la de Praga.

Terminó esta segunda parte del Curso con la exposición del desenvolvimiento y significado de la escuela idealista. En la estética de Croce señaló la expresión como signo externo de la intuición y la estética como ciencia de la expresión, es decir, como lingüística general, derivando de estos postulados la inexistencia de la «lengua» (en sentido saussureano), única existencia del habla; imposibilidad de las traducciones, imposibilidad de la gramática normativa, identidad de ciencia de la literatura y ciencia del lenguaje. Después de hacer una crítica de las teorías croceanas, y señalando su enlace con ellas, estudió a Karl Vossler, y singularmente su libro de 1904 *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* y su crítica —teorías de Meyer-Lübke y de los neogramáticos— del positivismo radical, la predominante atención a lo individual, la causa productora de todas las formas idiomáticas es el espíritu, y tras una puntual consideración de la obra vossleriana en diversos campos de trabajo

lingüístico-literarios, señaló la base irracional y romántica en el pensamiento del romanista de Munich.

Al llegar a esta tercera parte —la dedicada a la historia de la literatura—, inició Dámaso Alonso su exposición con la del problema de las generaciones, en el que, después de considerar la antigüedad del tema, señaló el nuevo planteamiento hecho por Pinder para la historia del arte, la unidad de problemas como expresión de un carácter generacional y los intentos de aplicación de la teoría de Pinder, de carácter cuasi astrológico, a la literatura, y consideró, en fin, el concepto de la generación literaria en Petersen.

También expuso el concepto de la literatura comparada para concluir, después de aludir a la aportación de Baldesperger, en la pregunta: ¿Literatura comparada, literatura general o «Weltliteratur»? El tercero y cuarto ingrediente de los considerandos fueron la posición rusa del materialismo dialéctico en literatura y el análisis psicológico en la crítica literaria, oponiendo al primero la unidad espiritual de la literatura española y afirmando el valor relativo de la aplicación a la literatura de las teorías freudianas, insuficientes para explicar la esencia de la creación literaria.

En el planteamiento del problema de la ciencia literaria, contempló la invasión del campo de las ciencias del espíritu por la metodología positiva de las naturales, con la aplicación a lo literario de leyes cuantitativas de tipo físico-natural, para terminar con una referencia a la reacción espiritualista, representada en Dilthey, Windelband y Rickert.

Y después de un estudio del formal constitutivo de la ciencia literaria y del de algunas teorías y metodologías especiales (Cysarz, Dragomirescu, Nadler), cerró el curso de sus lecciones con la afirmación del fracaso del positivismo materialista, con la recomendación de la coordinación de las tendencias contradictorias en las teorías expuestas y, en fin, con la reiterada afirmación de la necesidad primordial del espíritu para la indagación de las ciencias del espíritu.

En las páginas precedentes —simple crónica de un Curso dictado hace treinta y nueve años, por lo que nos hemos ceñido al guión publicado de las seis conferencias para evitar los explicables fallos de memoria en ese largo período de tiempo—, creemos que ha quedado patente la abundantísima información, así como la penetración y capacidad de síntesis, de Dámaso Alonso. A lo que añadiríamos, los que tuvimos la suerte de asistir a ese Curso, la diáfana, brillante y puntual exposición de la problemática de su disciplina.

Hablar de Bopp y los primeros comparatistas no tiene sólo el mérito de una suficiente información. Apenas se había fijado la atención hispana en la obra de Bopp, nacido en Maguncia en 1791. Es bien por ello señalar el directo acceso del conferenciante de 1934 a la *Vergleichende Grammatik* (1833-1849), la primera de su género; a las memorias de la Academia de Berlín, de 1824-1831 *(Vergleichende Zergliederung des Sanskrits und der mit ihm verwandten Sprachen)* y, en fin, a la memoria de 1816 sobre el sistema de conjugación del sánscrito comparado con el de las lenguas griega, latina, persa y germana, vistas en una perspectiva propia y como antecedente de un gran replanteamiento. Y otro tanto diríamos de la mención de Jakob Grimm, de la valoración de su noción de perspectiva histórica, y del conocimiento de la *Deutsche Grammatik* (1822) y su repercusión en los cultivadores de otras lenguas: diez para el área románica (1836), Miklosich para la eslava (1852), J. K. Zeuss para la céltica (1853), que se apropiaron el sistema de trabajo de Grimm. Asimismo contempló certeramente el conferenciante, por óptica y conocimiento profundo de su aportación, a Augusto Schleicher, que formó parte de una segunda generación de comparatistas, y que acaso perfeccionó el método por sus antecedentes de botánico, experiencia que le llevó a contemplar la lengua como una realidad dotada de organismo autónomo y suprapersonal, que permite a cada lengua vivir —al modo de las especies vivas— su propio destino.

Analizó el conferenciante, como queda indicado, a los Junggrammatiker de la Universidad de Leipzig, cuyas posiciones se habían popularizado más. De 1886 a 1900 publican Brugmann y Delbrück el *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen,* que, entre 192 y 1904, sintetizó el mismo Brugmann *(Kurze vergleichende Grammatik der indogermanischen Sprachen)* y que, en 1905, bajo la dirección de Meillet y Gauthiot, se traduce (J. Bloch, A. Cuny y A. Ernout) al francés *(Abrégé de grammaire comparée des langues indo-européennes).*

Es del mismo modo comprensiva de aquel momento la información y valoración general del conferenciante en lo que respecta a Gilliéron, si consideramos que sus sistemas son difundidos hacia el año 1900, pero que el empeño por etimologizar, relacionando las palabras con las cosas —Wörter und Sachen— tiene su gran difusor en Dauzat, cuya geografía lingüística se edita en París, 1922, y la reseña de sus métodos, por obra de Iordan y Orr en la edición londinense *(An Introduction to Romance Linguistics),* aparecida tres años más tarde que el Curso de Santander que reseñamos. En la valoración del significado de la «Proposición 22» de Jacobson, Karcevsky

a Trubetskoi, del Congreso de La Haya de 1928, va el conferenciante pisando la interpretación, casi diríamos anticipándose, puesto que las nuevas precisiones no se producirán hasta 1952 (H. Frei), y la traducción al francés de los *Principes de Phonologie,* de Trubetskoi, aparecería en 1949, por señalar unos ejemplos.

La escuela de Ginebra tiene por su estilista tipo a Bally, a quien se refirió Dámaso Alonso en su Curso. Pero si bien el *Précis de Stylistique* es de 1905 y el *Traité de stylistique française,* se editó en Heidelberg un año antes, la plenitud de sus ideas están expresadas en el volumen *Linguistique générale e linguistique française,* editado en Berna sólo dos años antes del Curso de Santander. Sobre lo esencial saussureano y sobre la caracterización del sistema fonológico (el fonema, la diferenciación por disyunción y correlación, etc.), entendemos que nada ha variado sustancialmente de la interpretación del Curso de la Magdalena en 1934.

Al poner punto final —final a lo que esta divagación ha tenido de recuerdo del Curso de 1934, y de valorativa de lo que significó en la España de los años treinta—, debemos reiterar que, dentro de la generalidad informativa, el expositor se mostró objetivo y hasta, diríamos, fríamente imparcial. Lo que no es incompatible con que, pese al tiempo transcurrido, la introducción y el final se nos sigan, a través del recuerdo, manifestando cálidos.

¿Qué late —nos preguntamos— en el fondo de la exposición inicial y de las afirmaciones finales del Curso? Posiblemente, un deseo, un ansia, que podrían en aquel momento aparecer, de alguna manera, encarnadas en la figura de Karl Vossler y en su peculiar posición (que en alguna medida alberga el estudio y la ciencia positivista) idealista de raíz, que adjetivó la actitud croceana y vossleriana.

A la ya subrayada imagen de «adelantado» o «pionero», no dudamos que hay que añadir la de Dámaso como espíritu en vuelo oteador de lo disperso, y ansioso de contemplar el logro de un fondo unitario; la del espíritu creador y poético, que no se conforma con la simple visión de lo fragmentado, pero que acepta dolientemente, avizorando todos los horizontes, la realidad del momento, aunque ese momento ofrezca un panorama de crisis. Y en un orden ideal, acaso ese deseo, esa ansia tenga más solidez que lo inmediata, positivamente percibido.

IGNACIO AGUILERA

Biblioteca Menéndez Pelayo
SANTANDER

DAMASO ALONSO, POETA DE UNA POSGUERRA

Situar a Dámaso Alonso en la primera posguerra española es afrontar el riesgo que surge de las conexiones de la historia con la creación artística. La posguerra española está poblada de pervivencias políticas y culturales que tuvieron su total expresión en los años de lucha. Es obligado citar por ello las dos revistas *Jerarquía* y *Hora de España* (en esta última leeríamos a Dámaso Alonso), en las que se polarizó la intelectualidad española según la zona y la opción de cada uno de sus componentes.

Atrás se iban quedando los muertos, Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández... Los que se hallaban fuera, Alberti, Altolaguirre, Prados, Guillén... En el interior, Germán Bleiberg, desde la revista *Redención* (1) reivindicaba a Garcilaso lírico; José Luis Gallego, acribillado por el tiempo y la desesperanza; José Hierro, con su quebrada adolescencia... También atrás, y de alguna manera aislados, Aleixandre y Alonso.

Si partimos de 1939, comienzo de una etapa compleja —a la que ya nos hemos referido desde las páginas de esta misma revista—, complicada para las letras españolas, veremos que el nombre de Dámaso Alonso representó junto con otros —pocos— nombres la continuidad de una cultura de preguerra a duras penas sobrevivida. Desde aquellas noticias bibliográficas en la *Revista de Filología Española,* las publicaciones en *Correo Erudito,* en la *Revista de Bibliografía Nacional,* en la revista de *Dialectología y tradiciones populares,* por señalar algunas, hasta sus trabajos en *Escorial,* o su presencia poética en alguna revista de provincias que se sintió por ella respaldada, contienen un cierto tono crítico, testimonial: «Y siempre, siempre, por debajo del arte y de la técnica, corazones humanos alocados por el amor o por la ira, vidas pasajeras que se abrasaron... Sólo vive, Sólo perdura la palabra» (2).

---

(1) Dos sonetos publicados en diciembre de 1939. Fechados en la prisión de Torrijos, de Madrid.

(2) *Escorial* número 49, «Un nuevo libro de García Gómez, "Cinco poetas musulmanes"», página 422. Reseña de D. Alonso.

Su trayectoria no se concreta en universos de experimentación estética. Dámaso manifiesta su aislamiento, su necesidad de reafirmar —en cosas tan sencillas como una selección de textos— su opción por el camino del dolor y del destierro. Es la línea definitiva de un escritor que tiene como ambición única estrechar la relación con quienes lo leen; relación paternal en ocasiones que él asume bajo una justificación moral: «Entre las manos de la novia, en la cabecera del enfermo, en los rendidos intervalos del que sostiene esta horrible lucha del vivir... Que descansen pensativamente abiertos, estos libros, sobre las rodillas de los que aman, de los que sufren», dirá en su referencia a las antologías de J. M. Blecua, *Flores y pájaros en la poesía española,* desde las páginas de *Escorial* (3).

Intencionadamente nos hemos referido a la presencia fundamental de Dámaso Alonso en la revista de Laín y Ridruejo. A decir verdad, su presencia en *Escorial* será uno de los factores que prestigien intelectualmente a esta revista frente al escaso nivel de las publicaciones especializadas de aquella hora. Y aunque esta publicación fue tribuna poética de la extraña «generación de 1936», Dámaso lírico aparece abriendo paso a una serie de jóvenes portadores de un revulsivo esquema. Fue en *Escorial* donde vieron la luz los poemas que después compondrían el núcleo principal de *Oscura noticia* (4), obra a la que se incorporarían entre otros los titulados «A un poeta muerto» —fragmentariamente publicado en las revistas *Lazarillo* y *Garcilaso* (5) durante 1943 sin referencias demasiado precisas, aunque con alusiones lejanas a Federico García Lorca, y «La Fuente grande o de las lágrimas», en este caso escrito a propósito de la muerte del poeta de Granada, en un viaje realizado por Dámaso a esta ciudad en el año 1940 (6).

---

(3) *Escorial* número 43, mayo 1944, p. 451.

(4) *Escorial* número 33, julio de 1943, pp. 71-85. *Oscura noticia* se publicaría en la Editorial Hispánica, «Colección Adonais», en 1944, vol. VII.

(5) *Lazarillo* fue la revista salmantina de corta duración que dirigió en aquella ciudad Antonio Tovar, representante de la línea *Escorial.* Allí publicaría Dámaso Alonso el fragmento I del poema citado, en su número 2, páginas 8 y 9, mayo de 1943. El fragmento II de ese poema fue publicado en *Garcilaso,* la revista de García Nieto, en un intento de vincularse a los maestros supervivientes, aun cuando encarnasen postulados estéticos distintos. Fue en el número 8, diciembre de 1943. Dámaso Alonso asomaría a las páginas de *Mediterráneo,* revista de la Universidad de Valencia, con otro poema, «A un árbol», que pasaría a su libro *Hijos de la ira* con el título de «Voz del árbol», de creación anterior.

(6) «Para informarme directamente», dirá, a este respecto, en *Poemas escogidos,* Antología Hispánica, Madrid, 1969, p. 190.

1. DAMASO ALONSO O EL MITO DE UNA GENERACION

Ante todo, sería importante situar al escritor dentro de su movimiento, aunque no es éste el momento ni el lugar apropiado para hablar del significado que tuvo en la historia de la poesía la generación del 27. A las calificaciones de «generación pura» de muchos escritores, incluso de sus propios miembros, podemos oponer con perspectiva una serie de datos importantes (7) en su desarrollo, que la caracterizan como raíz de la nueva poesía española, y que hacen de esta generación, una vez inmersa en la dinámica de la historia, un factor decisivo dentro del campo de la cultura de posguerra. «Nacía con frialdad heredada y terminó volcán», diría Dámaso Alonso al analizar el ambiente de «ismos» en que la generación comenzó, y la evolución de sus componentes en el marco dramático de la guerra civil, trastocando sus presupuestos iniciales. Lo cierto es que este cambio se deja ver en la producción de todos los escritores, entre los que se encuentra Dámaso Alonso, un punto más dentro de la generación, pero que sería el superviviente, dentro del país, más importante de ella, llamado a regenerar los caminos poéticos.

En principio, es interesante señalar que «aquella generación llena de pudores, con limitación de temas, como con miedo de expresar la pasión, con un sano horror a lo demasiado humano, con muchas preocupaciones técnicas, con mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental» (8), incluidos los hasta hoy considerados «puros» Pedro Salinas y Jorge Guillén, evolucionaría hacia un tipo de poesía materializada por los problemas cotidianos (9).

Analizaremos también las relaciones personales de Dámaso Alonso con cada uno de los miembros de la generación: «Hubo tres focos de radiante simpatía: Rafael, Federico y Manolito Altolaguirre. Gerardo Diego siempre tuvo un aire un poco reservado con sus inmensas pausas de silencio y sus breves apasionamientos súbitos» (10), describiría el autor de *Oscura noticia*. «En Jorge Guillén el encanto flotaba sobre la agudeza de la inteligentísima conversación» (11). De los agregados más tarde o los más jóvenes, Vicente Aleixandre compondría, junto con Dámaso Alonso y Gerardo Diego, la tríada de maestros que quedarían en el interior del país, una vez superadas las circunstancias de la guerra civil, que pusieron a prueba la amistad y el compromiso

---

(7) Véase Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, 1972.

(8) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1958, p. 190.

(9) Jaroslaw Flys: «Dámaso Alonso, a la poesía como expresión contrapone la poesía como comunicación», en «Realismo y realidad en la poesía de Dámaso Alonso», en *Prohemio* (septiembre 1971), p. 273.

(10) *Poetas españoles contemporáneos*, p. 183.

(11) *Ibid.*, p. 184.

poético de la generación. Cernuda, Emilio Prados, Federico García Lorca («pronto había de seguir una prueba terrible, con forzosa separación, y también la primera mutilación: La muerte de aquél, cuya fama había de crecer hasta proporciones de mito, con su arte, su juventud, su gracia, reselladas ya para siempre por la sangre, príncipe de todos nosotros, nuestro príncipe muerto», expresaría el propio Dámaso en 1948 (12); y Rafael Alberti («Su simpatía absorbente, la viveza de su conversación siempre con esguinces inesperados; nada de esquemas mentales rígidos: Una inundación de humanísima personalidad, rebosando por encima de todo» (13). «Pero yo no estaba solo —afirmaría más tarde—. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial de todo hombre y la peculiar de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? El fenómeno se ha producido en todas partes. Allí donde un hombre se sienta solidario del desnorte, de la desolación universal. Mi voz era sólo una entre muchas de fuera y dentro de España, coincidentes todas en un inmenso desconsuelo, en una búsqueda frenética de centro de amarre. ¡Cuántos poetas españoles han sentido esta llamada!» (14).

He aquí el punto primero de conmoción de la poesía de Dámaso Alonso y el punto de fricción de esta poesía con la proliferada en el país. Y con una anotación importante: La escisión del grupo del 27, (grupo demasiado complejo para definirlo en bloque, pero con unas características esenciales en cuanto a concepciones, comportamientos, que se rompen sólo en casos excepcionales por individualidades muy definidas) provoca en la persona y en la obra de Dámaso Alonso un conflicto, agravado por las circunstancias dramáticas que motivan esta escisión. Es entonces cuando el poeta se reclina sobre sí mismo; su proceso creador está impregnado de constantes evocaciones, sentimientos de culpa, angustias y nostalgias (15). El monólogo es la única salida posible dentro del ambiente de incomunicación que impera. Es el resultado de la separación biológica iniciada en el grupo a partir de 1936 hasta sus últimas consecuencias: la muerte, la cárcel, el exilio, o la marginación. La generación del 27, al entregarse volcánicamente a la vida intelectual del país, sacrificó su «pureza» en pro de una poesía dentro de su tiempo, renovadora, al intentar romper los moldes de una cultura minoritaria, para hacerla extensiva.

(12) *Ibid.*, p. 186.
(13) *Ibid.*, p. 187.
(14) *Ibid.*, p. 349.
(15) Jaroslaw Flys: «La visión del ser solitario que inútilmente intenta romper el muro invisible de su aislamiento se dibuja clara e inconfundiblemente», en *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, 1968, p. 300.

Por todo ello, no podemos analizar aisladamente la poética de Dámaso Alonso, protagonista inconfundible de los acontecimientos a los que acabamos de hacer alusión, y comenzar a analizar su obra sin conectarla con toda la serie de hechos que incidieron en sus vivencias y en su emotividad, factores fundamentales en la concepción de su poesía.

Ya hemos visto que avanzado el año cuarenta, en un ambiente en que el ritmo y la rima se convirtieron en los dioses poéticos, es donde Dámaso Alonso concreta sus dos libros, *Oscura noticia* e *Hijos de la ira,* ambos aparecidos en 1944, reaccionando contra la poesía a lo «Garcilaso» con el cultivo del verso libre, contra la poesía pura y contra los residuos del surrealismo (16). Frente al esteticismo del momento, Dámaso Alonso proclama ir «por caminos de belleza o a zarpazos» (17), pronunciándose por el verso libre, la desaparición de tabús en la expresión poética, demostrando su carácter antiexquisito, antipreciosista: «En cuanto a Paul Valéry, hoy en un cincuenta por ciento, me hiela; en la otra mitad, me aburre; lo que resta lo llena la ofrenda de mi admiración por su virtuosismo técnico. Y aun de esto de la técnica habría que hablar» (18). A partir de estas intenciones Dámaso Alonso se convierte en cantor de la vida, su tema, según él: «El único tema de la poesía y de todo arte es la vida, es decir, la muerte y el amor» (19).

2. LA APARICION DEL LIBRO

Es éste el marco donde debemos situar la aparición en el año 1944 de los dos libros de Dámaso Alonso (porque *Oscura noticia* sirve de precursor a *Hijos de la ira),* fijando en la poesía una tendencia a la comunicación directa con el lector, y aludiendo a la emotividad del mismo. Para su autor, *Hijos de la ira* era un libro vertiginoso extendido a todas las ondas: «He dicho varias veces que *Hijos de la ira* es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. Es un libro de protesta y de indagación... Es una protesta universal, cósmica, que incluye, claro está, esas otras iras parciales» (20). Sus

---

(16) Dámaso Alonso: «Yo buscaba una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías», *Poetas españoles contemporáneos,* p. 263.

Un estudio formal de la poesía de *Hijos de la ira* lo tenemos en el trabajo de Rafael Ballesteros: «Algunos recursos rítmicos de "Hijos de la ira"», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 1967, núm. 215.

(17) Dámaso Alonso, *ibid.,* p. 157.

(18) *Ibid.,* p. 164.

(19) *Ibid.,* p. 289.

(20) Dámaso Alonso: *Poetas contemporáneos,* p. 193.

influencias, la literatura bíblica, la poética de la guerra, la expresión cotidiana de la posguerra. El lenguaje «pertenece a un hombre que se expresa a través de un idioma de cierto país y de cierta época». «En *Hijos de la ira* Dámaso Alonso ha forjado un nuevo lenguaje poético a base de nuevos ritmos, palabras, imágenes; a pesar del énfasis es poesía hablada, no cantada», nos comentará Elías L. Rivers, en su introducción a una edición de *Hijos de la ira* reciente (21).

El propio Dámaso Alonso concreta más adelante: «Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania que habían quemado muchos años de nuestra vida: Uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la estéril injusticia del mundo y la total desilusión de ser hombre» (22). Quedaban claras, pues, las vertientes del libro.

Hemos hablado de *Hijos de la ira,* también, como protesta literaria. Pero ¿fue *Hijos de la ira* una protesta aislada? Dentro del ambiente de publicaciones de la península, *Tú y yo sobre la tierra,* de García Nieto; *Sonetos a la piedra,* de Dionisio Ridruejo; *Poesía Sacra,* de José María Pemán, etc., *Hijos de la ira* preconizaba una estética absolutamente distinta. Sin embargo, Dámaso Alonso, al publicar este libro, recibió una ayuda importante: Vicente Aleixandre edita su *Sombra del Paraíso,* mientras que en la misma primavera de 1944 tiene lugar el nacimiento de *Espadaña,* con las aportaciones revitalizadoras de Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. Antes, los libros de Suárez Carreño y Rafael Morales, de la colección «Adonais», a los que se podía añadir la mención honorífica obtenida por Blas de Otero en el año 1943, y alejándonos algo más, desde el soneto interesantísimo de José Hierro, allá por el año 1939, en *Isla,* se había comenzado a formar una corriente de opinión llamada a remover los moldes expresivos de todas las conciencias poéticas. El libro *Hijos de la ira,* de Dámaso, fue la síntesis, al vincular una serie de temas cotidianos a su tragedia personal, habiendo superado los moldes de expresión academicistas, con asimilación de las anteriores formas expresivas. *Hijos de la ira,* aparte ya del valor que objetivamente como testimonio literario tiene, posee la propiedad de ser considerado por muchos el «diario íntimo» de una generación, una generación considerada víctima por sí misma, absorbida por una religiosidad que rozaba el escepticismo, y que pensaba, en el fondo, que «la única solución era la muerte» (23).

---

(21) Elías L. Rivers: *Dámaso Alonso, «Hijos de la ira»,* Textos Hispánicos Modernos, Barcelona, 1970.

(22) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos,* p. 193.

(23) Jaroslaw Flys: «La poesía existencial de Dámaso Alonso», p. 307.

3. REPERCUSIONES EN LA CRITICA

Inmediatamente después de aparecer *Hijos de la ira* la prensa literaria más significativa del país le prestó una cierta —aunque limitada— atención. *Espadaña*, en su número 2, de junio de 1944, en el apartado «Poesía y Verdad», de Antonio González de Lama, manifiesta la sorpresa al encontrarse con la realidad fantasmagórica del libro (24). Y acaba concluyendo: «Dámaso Alonso ha humanizado la poesía y ha descubierto las dos realidades más hondas del hombre: la muerte y Dios».

Estafeta Literaria también recoge la crítica del libro esta vez de la pluma de Leopoldo Panero, titulado «El último libro de Dámaso Alonso», donde trata someramente de la situación de la poesía española de aquellos momentos, al par que sobre el libro: «Una de las cosas que han marchitado tan permanentemente a la actual poesía española es la ausencia de comunicación con el exterior. Esa relación idiomática que ha ido produciendo lentamente en la expresión lírica...», calificando este libro como una «mezcla de lo más sórdido y lo más noble», un conjunto donde el autor se expresa desde dos puntos de vista: La «experiencia» y la «inocencia». Para Leopoldo Panero *Hijos de la ira* está escrito «por un niño prodigio a pesar de sus cuarenta y cinco años... Un niño que nos llama y se llama para ahuyentar a los monstruos que el miedo transparenta y agranda...» (25).

Es también *Estafeta Literaria*, en su número 19, donde casualmente se toca el tema de este libro. El artículo, firmado por Gabriel García Gil, recoge los improperios de don Joaquín de Entrambasaguas «contra novelistas y poetas», colaboración de pasatiempo ingenioso, captador de la agudeza irónica del catedrático santanderino, que trasciende en sus juicios el terreno de lo literario para caer, en ocasiones, en el terreno personal. Esto nos habla de las opuestas vertientes de la crítica y de la distinta forma de criticar la obra clave de Dámaso Alonso, con el ejemplo de las impresiones manifestadas por el director de *Cuadernos de Literatura Contemporánea*. Los juicios de don Joaquín nos extrañan entre otras cosas porque este autor se iba a beneficiar de la influencia de Dámaso Alonso, precisamente de este libro,

(24) Sobre este aspecto es interesante señalar el trabajo de José Luis Varela: «Ante la poesía de Dámaso Alonso», *Arbor* núm. 172, 1960, que califica el mundo de *Hijos de la Ira* como «un mundo de alimañas y arcángeles en torrentera, cólera, monstruos, bestias, gritos y contrastes...».

(25) Leopoldo Panero: «El último libro de Dámaso Alonso», *Estafeta Literaria* núm. 8, 1944.

en el poema «Elegía de la sangre», de su libro *Voz de este mundo* (26), publicado en 1945. Reproducimos parte del texto al que nos estamos refiriendo: «Cuando Ricardo Molina, el Claudeliano poeta de los "Nómadas" preguntó a don Joaquín su opinión acerca de la obra de Dámaso Alonso *Hijos de la ira*, una gran carcajada tan ancha y tan elemental como pudiese haberla dado el menos complicado de los hombres, subrayó el comentario inicial del crítico. Según este poeta de referencia vive demasiado felizmente para sentir determinadas preocupaciones de orden teológico, para estremecerse frente a los agudos problemas que chispean entre los versos del citado libro... El señor de Entrambasaguas condensó su opinión sobre la obra, defecto fundamental de la misma de Dámaso Alonso, diciendo que él se polarizaba en esa idea doméstica de Dios, ridícula y estrecha, con la que el poeta había querido "epatar" al pensamiento contemporáneo» (27).

Para completar esta visión general de la crítica en el momento de la aparición del libro, recogemos el artículo de José Luis Cano, en *El Español*, donde el crítico recuerda momentos de su vida de estudiante, relacionada con el magisterio profesoral de Dámaso Alonso. Su interpretación de *Hijos de la ira* es, en esencia, la siguiente: «*Hijos de la ira* es un libro de verdadera poesía religiosa, poesía religiosa en su más puro y original sentido, en su sentido dramático y agónico: El hombre clamando a su Dios, invocando desgarradoramente su ayuda...» (28).

También la revista *Cisneros*, aunque con un cierto retraso, saludó al libro, situándolo dentro de una corriente religiosa —«Toda verdadera poesía tiene un valor metafísico, religioso (...). El tono dominante es el dolor. Y por ese dolor asciende a Dios...»—. Esta crítica carecerá del interés testimonial que tenían las de Nora en esa publicación, notándose en falta la rigurosa disección del crítico «espadañista». Demasiado rápido nos parece el juicio de «cierto sabor claudeliano» con que califica los versos de Dámaso Alonso. No obstante, reconoce el trance literario en el que este libro surge: «Son los poetas los que marcan la sensibilidad espiritual del momento. Y es esperanzador el hecho de que ya la poesía brote de las capas más profundas del

(26) Joaquín de Entrambasaguas: *Elegía de la sangre*. Su comienzo es el siguiente: «A millones y millones de palomas blancas, que colgaban de perfil, / les ha partido la yugular en el aire el cuchillo ciego y caliente de la metralla...». Apareció en *Entregas de poesía*.

(27) Gabriel García Gil: «Entrambasaguas contra novelistas y poetas», *Estafeta Literaria* número 19, p. 9.

(28) José Luis Cano: «Ira y poesía de Dámaso Alonso. Memorias de un alumno», *El Español*, 10 de junio de 1944, p. 5.

hombre y se abandone el culto a lo superficial, a lo sensible, a lo anecdótico» (29).

La revista *Garcilaso* será otra de las que hagan referencia al libro, en su número 14, de junio de 1944, mediante un soneto sin firma, pero que pertenece a José García Nieto. El tono de la composición, muy de acuerdo con la sección garcilasiana «Humor y poesía cada día», hace un cierto reproche irónico a Dámaso Alonso, por la tendencia airada de su obra, tan opuesta a los presupuestos «garcilasistas». La composición acaba así:

«Tú, Sancho voluntario, ¿tú fanático?
¿Tú rompiendo las lindes de la estética?
¿Tú suelto? Tú, redondamente hermético.»

Del mismo José García tenemos que citar un artículo en *Juventud* el 6 de junio de 1944, carta dirigida por el discípulo al maestro, con motivo de la publicación de *Hijos de la ira* (30). Lo que Nieto comenta está dentro de lo que su movimiento poético opina del tipo de poesía en el que está inmerso Dámaso Alonso. Está muy claro que para los «garcilasistas», la poesía de *Hijos de la ira* turbó la paz de sus jardines, amenazó sus sonetos de amor, sus problemas individualizados, para irrumpir en un canto general contra el sufrimiento (31).

4. «HIJOS DE LA IRA»: ¿POESIA RELIGIOSA?

Un número elevado de críticos, teniendo en cuenta las condiciones psicológicas del país, sobre todo en los momentos de la aparición del libro, y viendo la necesidad de una «revelación superior a la decepcionante realidad» (32), defienden la tesis de la religiosidad, que, a su parecer, se esconde tras de *Hijos de la ira,* o se manifiesta parcialmente en algunos fragmentos.

De los comentaristas del libro, Leopoldo Panero (33) y José Luis Cano coinciden en este punto. De la crítica más reciente, Elsie Alvarado de Ricord observa que «la poesía de Dámaso Alonso sigue la

---

(29) J. R. C., reseña crítica a *Hijos de la ira,* en *Cisneros* núm. 11, 1946, pp. 111-112.

(30) José García Nieto: «A Dámaso Alonso», *Juventud,* Estafeta, 6 de junio de 1944.

(31) Entre la prensa diaria que se preocupó por el libro, cabe destacar el artículo de Emilio García Gómez en *Arriba* el 21 de mayo de 1944, y dos días antes, en el mismo periódico, la «Epístola casi crítica sobre un libro de poemas», de Torrente Ballester. A esto podemos añadir los escritos firmados por Camilo José Cela en *Ya,* 4 de julio de 1944, y de Carlos Bousoño, en *Región,* Oviedo, 23 de junio de 1944.

(32) Jaroslaw Flys: «La poesía existencial de Dámaso Alonso», p. 195.

(33) Leopoldo Panero: «La raíz religiosa de estos poemas, la única raíz posible de toda grande y verdadera poesía lírica», *Estafeta Literaria,* 5 de julio de 1944.

mística del XVI, los ojos puestos en Dios» (34). Luis Felipe Vivanco, por su parte, hace alusión también a la faceta religiosa de este libro, que pertenece cronológicamente al movimiento religioso literario que «adquiere su máxima extensión o vigencia social a partir del año 1940» (35). Para él, el libro de Dámaso Alonso se opone a la trivialización de la temática religiosa, «a toda actitud poética religiosa meramente adjetiva... para derramar impetuosamente su voz desde una actitud religiosa sustantiva» (36). Las palabras de Luis Felipe Vivanco nos explican hasta qué punto proliferaba la temática religiosa en nuestro país, en algunos casos hasta constituir «moda», y que permitía escribir en verso, bajo cualquier pretexto, a múltiples devotos.

Para dar una idea general sobre lo que al respecto nos preocupa, es interesante destacar la definición de Elías L. Rivers, opinión sobre *Hijos de la ira* que comprobaremos más adelante mediante la lectura de algunos poemas: «Es el prolongado monólogo de un salmista medio ateo» (37). Y la propia explicación de Dámaso Alonso: «En los poemas de *Hijos de la ira* y en los de *Oscura noticia* se juntan un gran amor a la vida y su execración. La invocación de la primera causa y la negación de toda relación entre ella y nosotros» (38).

5. «HIJOS DE LA IRA»: ¿POESIA REALISTA?

Concha Zardoya, en su obra *Poetas Españoles Contemporáneos* (39), opina que esta obra de Dámaso Alonso es «el punto de partida de toda una corriente antirretórica...». Y es cierto. Frente a las soluciones idealizadas que propugnaban los nuevos grupos, Dámaso Alonso observa minuciosamente la realidad y cuenta tal cual lo que se va encontrando. Aunque nada tiene que ver la poesía de Dámaso Alonso con la imitación fiel de la naturaleza, su análisis está muy próximo a la realidad que diariamente vive.

Este análisis poético de su vida, fundamentado —repetimos— en la realidad, no tiene nada que ver con el movimiento literario del siglo XIX. Así lo afirma Miguel Jaroslaw Flys en su libro *La poesía existencial de Dámaso Alonso* (40): «Dámaso nada tiene que ver con

(34) Elsie Alvarado de Ricord: «La obra poética de Dámaso Alonso», Madrid, 1968, p. 33.
(35) Luis Felipe Vivanco: «Introducción a la poesía española contemporánea», Madrid, 1971, p. 98.
(36) *Ibid.*
(37) Elías L. Rivers: *Dámaso Alonso. Hijos de la ira*, p. 13.
(38) Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*, p. 199.
(39) Madrid, 1961, p. 428.
(40) Jaroslaw Flys, *op. cit.*, p. 46.

el realismo como tal, con la realidad, sí, ya que usa la realidad como punto de partida necesario».

Frente a esta serie de matizaciones, haciéndonos cargo de la relatividad de la definición, podemos expresar que la poesía de Dámaso Alonso pertenece a un tipo de corriente fundamentada en la realidad, que se aparta de las corrientes de evasión y que se desarrollaban en el medio literario de la posguerra.

Los temas del libro son extraídos de la relación directa del autor con su vida. El sacar a la luz sus problemas cotidianos exterioriza una serie de rasgos de la realidad (a veces parodiados, a veces agrandados o dramatizados) que inciden en la vida del autor. Se trata de un realismo expresionista, trascendido a base de un lenguaje de imágenes de corte surrealista. Son una parcela de la realidad en donde se reflejan unas situaciones externas, las reacciones de un tipo muy determinado de persona ante estas situaciones, y su contradicción fundamental: Hablar o callarse. Su libro no es sólo importante para la historia de la poesía de los útimos treinta años. Es un documento necesario para un estudio de la historia de los primeros años de la posguerra en España.

6. «HIJOS DE LA IRA»: ¿POESIA EXISTENCIAL?

Se ha situado, por algunos críticos, este libro dentro de las corrientes existenciales de moda en Europa por los años cuarenta. Aunque el propio Dámaso afirma no dedicar su simpatía a los padres del existencialismo europeo, recogiendo su postura dentro del sentimiento existencial de Unamuno, y rechazando de plano a los filósofos franceses en la tesis de los filósofos franceses, está latente el grito solidario «con todos los que protestan contra una evidente injusticia cósmica y social» (41). En el fondo de su postura está la desolación creada por la guerra civil y la amenaza de la guerra mundial, acontecimiento decisivo para los filósofos que hemos citado. El dolor, la angustia, la podredumbre internacional, traen como consecuencia que los escritores lancen sus libros como una llamarada de atención. Los intelectuales de aquel momento, con sus deseos, a veces sus irrealidades, sus utópicos planteamientos, que hacen coincidir a un Kierkegaard, a un Dámaso Alonso, a un Sartre, por lo que tienen de impotentes predicadores dentro de la crisis mundial que reacciona ante otros presupuestos. A partir de esta crisis, todos estos intelectuales,

---

(41) Elías L. Rivers: Edición y notas de *Hijos de la ira*, p. 7.

especialmente los poetas, mitifican la angustia (42), los fenómenos «inexplicables» y absurdos, negando la presencia de Dios y anunciando la dominación del odio sobre los hombres, mientras que el poeta de *Hijos de la ira* no ha hecho sino «condensar esa vaga ráfaga de terror que pasa por el hombre cada vez que por un instante abandona su conducta práctica y se detiene a considerar sus incógnitas radicales y las del mundo» (43).

Tanto *Hijos de la ira* como *Oscura noticia* tuvieron una función catártica para el intelectual de entonces, que desarrollaba su vida dentro de unas condiciones difíciles. Refiriéndose al segundo de ellos escribiría Leopoldo de Luis: «Guardo entre los recuerdos benéficos de una posguerra dura mis lecturas juveniles de este libro. Su emoción lírica, tan penetrante, me salvó en muchos momentos de desalientos...» (44).

7. «HIJOS DE LA IRA» Y LA CRITICA POSTERIOR

«*Hijos de la ira* es el libro que, hablando con propiedad, inicia la poesía de posguerra» (45). Multitud de autores han coincidido en este punto. «Fue una especie de terremoto», comenta Alarcos (46). «Con *Hijos de la ira* se ensancharon las fronteras poéticas de España», manifiesta Elías L. Rivers (47). «En 1944 la aparición de *Hijos de la ira* era el comienzo de una nueva poesía en España (...). *Hijos de la ira* es el libro más importante en la formación de las generaciones más jóvenes», asegura Miguel Jaroslaw Flys (48).

Toda esta serie de impresiones están fundadas en el estudio de los movimientos literarios simultáneos a la publicación del libro: «La poesía española, al callarse la temprana voz de Antonio Machado, representaba el intento de una evasión total de la realidad» (49). De ahí la significación particularísima del libro. Sin embargo no debemos cen-

(42) Las palabras de Leopoldo Panero a este respecto serían las siguientes: «La más alta y la más pura poesía lírica es siempre angustiada», en su artículo «El último libro de Dámaso Alonso», en *Estafeta Literaria* núm. 8, julio de 1944.

Siguiendo con el mismo fenómeno, el propio Dámaso Alonso manifestaría: «Cargado de pasión el pensamiento ha adquirido una reveladora claridad».

(43) Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*, p. 194.

(44) Leopoldo de Luis: «La poesía de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos* número 234, p. 723.

(45) J. P. González Martín: *Poesía hispánica 1939-69*, Madrid, 1969, p. 52.

(46) «Hijos de la ira en 1944», en *Insula*, mayo-junio de 1958.

(47) *Op. cit.*

(48) Jaroslaw Flys, art. cit., p. 274.

(49) *Ibid.*

trarlo todo en el impacto que pudo causar este libro —lo queramos o no— especialmente significativo. El libro *Hijos de la ira* no surgió solo, no surgió porque su autor se revolvía en su lecho pasando largas horas oyendo ladrar a los perros, o porque estaba harto de ver pasar a una mujer arrastrándose por la acera. Recordemos que estamos en el año de 1944. Han pasado cinco años después de la terminación de una guerra. Cinco años que han servido para autoconfesarse a lo largo de muchas noches, para negarse a sí mismo o para reclamar con voz potente la voz arrebatada. Han pasado cinco años y los canales de difusión de la poesía se diversifican. La épica —mal llamada épica— de los primeros años se va sustituyendo por un tipo de poesía más personal, más religiosa, a medida que avanza, más consciente de su pasado literario. Dámaso Alonso, con Aleixandre y *Espadaña*, se proponen la ruptura del hielo. En el subconsciente de muchos escritores, en la forma de expresión de muchos poetas, de muchos investigadores, de muchos críticos, la presencia de ese cordón umbilical que los ligaba a toda una anterior cultura estaba manifiesta. En el campo de la poesía fue quizá Dámaso Alonso el sintetizador primero (50), quien oportunamente lanzó su libro en el preciso momento. El libro no se retrasó. Y apareció pequeño, sin pretensiones, con una terrible carga de emotividad que removió las listas de publicaciones. Si reconocemos en este libro la pertenencia a una corriente en gestación, su salida a la luz tenemos que enjuiciarla como un logro fundamental en el contexto de la poética de posguerra. *Hijos de la ira* tiene subjetivamente un valor decisivo en lo que se refiere al problema de la comunicación de un intelectual con la sociedad en la que vive. Esta comunicación está lograda con interés, con sinceridad. Dámaso Alonso escribía ese libro «para llegar al corazón de los hombres y no para exquisitas minorías» (51), apartándose de los cánones que mandaban en aquellos años para expresarse sencillamente y dirigirse al hombre de la calle.

De ahí la importancia que se le ha dado posteriormente al libro. Félix Grande dirá, en su artículo sobre la poesía a partir de 1939 (52), que *Hijos de la ira* aportó una buena dosis de crispación, y una es-

---

(50) Ya Dámaso Alonso se había anunciado con el libro *Oscura noticia*, que recogía valiosos poemas que en nada tienen que envidiar a los del libro posterior. El inconveniente que tienen es el de la temporalidad tan distinta de unos y otros poemas de los que componen el libro (1924-1943), que hace que resalten individualidades, y no el conjunto general de la obra, como ocurre con *Hijos de la ira*.

(51) Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*, p. 195.

(52) *Cuadernos para el diálogo*, XIV extraordinario (mayo 1969).

critura vociferante, taladradora. La definición más rotunda proviene de Dionisio Ridruejo: *Hijos de la ira* es el gran libro del decenio (53).

La localización y valoración más apasionada del libro se debe al desparpajo incomparable de Max Aub, que en el comienzo del capítulo «La poesía en la España de hoy» de su libro *La poesía española contemporánea* describe: Después de la guerra «la primera reacción acontecida (...) fue el intento de vuelta al clasicismo; los garcilasistas se cansaron de hacer sonetos, de los que nadie se acordará. Aleixandre seguía con lo suyo que aprovecharon algunos sin mayor gloria. Nada hay que señalar en esas barrancas hasta la aparición de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso» (54). Más adelante, el mismo autor lo calificaría como el «único libro español de poesía que vale la pena de los publicados más allá, que vale la pena, digo, y digo bien. Es un gran libro, un gran libro rebelde, como lo son los únicos que cuentan en nuestro mundo injusto» (55).

Por su parte, Carlos Bousoño afirmaría que en este libro «se usaron por primera vez de un modo franco y sistemático y además extremoso hasta el escándalo, las que iban a ser las cualidades sobresalientes de gran parte de la nueva poesía» (56).

Para finalizar con este recuento bibliográfico, José María Castellet añadiría que esta obra de Dámaso Alonso «rompe virtualmente con el formalismo, irrumpe virulento en el marasmo poético y sacude las consciencias transformando esa poesía de plegarias e imprecaciones generales a la divinidad en confesión profunda, tremenda en algún caso, pero no tremendista» (57). «La influencia de *Hijos de la ira* —continuaría este autor—, si bien inmediata, no fue muy extensa en los años que siguieron a su publicación. Otros libros menos revulsivos ejercieron una influencia más amplia, pero ciertamente menos profética que la que ofrecía el libro de Dámaso Alonso» (58).

Muchos poetas y críticos se han detenido largamente y en muy distintos lugares en el estudio de cada uno de los poemas de este singular libro. No nos extendemos pues en desglosar una a una las páginas que hoy nos siguen sobrecogiendo. En lo que sí queremos insistir es en que aquel «Insomnio» que dio comienzo a *Hijos de la ira* rompió las ataduras de la poesía española de posguerra. Eran años de divagación y de abstracciones, y la actualidad y localización del primer texto —«Madrid es»— destruía cualquier tipo de elucubra-

---

(53) Dionisio Ridruejo: «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», *Triunfo*, 17 de junio de 1972, núm. 507, especial, p. 50.

(54) M. Aub: *Poesía española contemporánea*, Ed. Era, México, p. 137.

(55) *Ibid.*, p. 147.

(56) Citado por J. M. Castellet: *Un cuarto de siglo de poesía española*, p. 76.

(57) *Ibid.*, p. 75.

(58) *Ibid.*, p. 78. Entre estos libros menos revulsivos incluye *Sombra del Paraíso*.

ciones posibles, aun a pesar de que su mismo autor lo situara en el *marasmo universal*. Este *pequeño libro, avanzando dignamente sobre* los cuerpos podridos del arte, inauguró un camino que reclamaban los escritores marginados; consiguió la rehumanización de la poesía. Detrás de él irían los jóvenes que en la cultura de posguerra fueron el contrapunto trágico y decisivo para el desarrollo de la expresión poética en España. Y hoy, 1974, este «Hijo de su ira» vuelve a ser el refugio de otros hombres de cualquier edad que en cualquier latitud del mundo claman por la justicia.

FANNY RUBIO

Alhóndiga, 20
GRANADA

DAMASO ALONSO, EN OKLAHOMA

El impacto de Dámaso Alonso en las letras españolas de nuestro siglo es algo que damos por sentado —no hay quizás otra figura que haya influido tanto en nuestra manera de ver la tradición literaria española, el lenguaje, la poesía. Baste recordar todos los estudios literarios alonsinos, que nos enseñaron cómo el lenguaje y el estilo de las obras literarias crean experiencias insustituibles para el lector, y nos permitieron acercarnos a las obras de Góngora, de Garcilaso, de Fray Luis. Baste pensar también en los estudios históricos y lingüísticos de don Dámaso, y de las nuevas perspectivas que ofrecen: en su labor de catedrático y de guía de tantos poetas y críticos más jóvenes; y —más importante aún— en su obra poética, que encaminó en nuevas direcciones la poesía española, mostrando cómo la experiencia personal, la protesta, el lenguaje cotidiano y una gran variedad de tonos sí pueden emplearse en la lírica. (No cabe duda que *Hijos de la ira* marca el comienzo de una poesía «desarraigada» en España.) Al recordar la obra tan fecunda de Dámaso Alonso, uno siente detrás de toda ella la figura del autor mismo: su calor humano, su interés en la experiencia personal del lector, su preocupación con la literatura como manera de captar en palabras la visión del hombre. Por eso, precisamente, la crítica y la poesía de don Dámaso nos ha sacudido tanto, nos ha salvado de una actitud mecánica ante la obra literaria.

En vista de la labor realizada por don Dámaso, parecen bien justos los homenajes que se le han rendido —y no extraña el hecho de que se haya celebrado un simposio acerca de su obra en la Universidad de Oklahoma, en los Estados Unidos, en marzo de 1973. Una recapitulación de dicho simposio será útil para subrayar la importancia de la labor y de la obra de Dámaso Alonso. Pero hay además otra razón que me lleva a evocar aquellos días pasados en Oklahoma.

La reunión que voy a describir situó a don Dámaso lejos de su ambiente habitual —de Chamartín, de la Academia, de la Facultad de Filosofía y Letras, del mundo literario español que tan bien le conoce. Lo llevó a un sitio en que muchos de los presentes apenas si lo cono-

cían de nombre, y en que la situación geográfica y cultural separaría —al parecer— al autor del público. Y sin embargo no ocurrió tal separación: la personalidad del homenajeado, su obra, su dedicación a las letras y su visión poética le permitieron influir hondamente en el mundo que le rodeaba, y nos hicieron ver a nosotros, los críticos invitados a tomar parte en el simposio, la verdadera grandeza y la universalidad de Dámaso Alonso.

Antes de evocar el simposio, hay que describir sus orígenes y el ambiente en que se desarrolló. En la Universidad de Oklahoma está radicada la revista *Books Abroad*, que se especializa en reseñar libros de literatura moderna y de crítica literaria de todo el mundo. Desde hace varios años es director de *Books Abroad* el crítico y poeta Ivar Ivask, hombre de extraordinaria percepción y vitalidad, que ha extendido mucho el alcance de la revista. Hábil poeta en su lengua nativa (el estoniano), conocedor de muchas lenguas y literaturas, Ivask es también gran admirador de la poesía española. En 1968 inauguró en Oklahoma una serie de simposios dedicados a autores hispánicos: en 1968 se comentó la obra de Jorge Guillén, en 1969 la de Jorge Luis Borges y en 1971 la de Octavio Paz. En cada caso el autor estudiado pasó dos semanas en Oklahoma dando una serie de conferencias. Luego, en un fin de semana, se invitó a un grupo de críticos a presentar trabajos acerca de su obra. (Estos trabajos se publican más tarde en *Books Abroad*.) (*) De esta manera un autor contemporáneo (un «clásico viviente», en palabras de Ivask) se haría más asequible al alumnado y al público. Al recibir la invitación a tomar parte en el simposio acerca de Dámaso Alonso, recordé con gran placer el que fue dedicado a Guillén, en el cual también tomé parte. Resaltaron en mi mente la hospitalidad de Ivar Ivask y de su esposa Astrid —poetisa letona—; las discusiones, a menudo iniciadas por los Ivask, acerca de las letras contemporáneas; los excelentes trabajos de Concha Zardoya, Ricardo Gullón, Biruté Ciplijauskaité, Joaquín Casalduero y Willis Barnstone; la lectura de su poesía por parte de Guillén; y la presentación (en perfecto castellano) por parte de Ivask, así como su agudo comentario a *Homenaje* —libro guilleniano que acababa de publicarse. Anhelando también volver a ver a don Dámaso y poder felicitarle, acepté gustosamente la invitación.

Nada más diferente de Madrid, a primera vista, que la ciudad de Norman en Oklahoma, el sitio de la universidad. Ciudad provinciana

(*) *Books Abroad* se imprime en la excelente prensa universitaria de Oklahoma, que también ha publicado en forma de libro los homenajes a Guillén, Paz y Borges. El homenaje a don Dámaso aparecerá en la revista en la primavera de 1974. También vale mencionar que *Books Abroad* patrocina un premio literario de 10.000 dólares, otorgado últimamente a Gabriel García Márquez, que ha traído prestigio literario a la revista y a la Universidad.

de unos 60.000 habitantes, situada a 15 kilómetros de la más grande Oklahoma City y a cientos o miles de kilómetros de las ciudades más importantes de los Estados Unidos, Norman parece distinguirse por sus anchas calles, sus estaciones gasolineras, su profusión de pequeñas casitas, y sus grandes dormitorios estudiantiles llenos de chicos y chicas saludables. (La universidad tiene unos 20.000 alumnos, la mayor parte de ellos de familias radicadas en el mismo estado de Oklahoma.) El departamento de lenguas modernas ofrece un doctorado en literatura hispánica; su jefe es Lowell Dunham, una persona muy culta, autor de un buen libro acerca de Rómulo Gallegos y de otros estudios. Los alumnos graduados del departamento crean la impresión de gran entusiasmo y de sólida preparación, aunque también parecen un poco ingenuos —están después de todo muy lejos de la cultura que estudian, en medio de un estado agricultor y petrolero. Dámaso Alonso era para ellos un «autor famoso», lejano, raro —¿cómo reaccionarían a su presencia?—. Y don Dámaso, ¿cómo se las arreglaría en este pueblo extraño? Yo ya le había llamado por teléfono, unos días antes del simposio, cuando él estaba en Norman dando conferencias; era evidente que el pueblo, las distancias (había que ir en coche a todas partes) y las costumbres lo tenían un poco desorientado.

El simposio empezaría el viernes 16 de marzo; la mayoría de los participantes llegamos el jueves por la tarde, y todos nos alojamos en una especie de hotel que la universidad tenía para conferenciantes y visitantes. Nos reunimos por primera vez el jueves por la noche, en casa de los Ivask: el poeta Germán Bleiberg, amigo de Dámaso desde hace años y comentarista agudo de su obra; Miguel Flys, alumno de Dámaso en Madrid y autor de un excelente y sustancioso libro acerca de su poesía, que vino con su esposa, también profesora y ex alumna del homenajeado; Alberto Porqueras Mayo, crítico muy hábil y también alumno suyo; Elías Rivers, conocido especialista en la literatura del Siglo de Oro, estudiante de Dámaso en Yale, traductor y comentarista de *Hijos de la ira*; la inteligente y amable Graciela Palau de Nemes, autora de un buen libro acerca de Juan Ramón; los conocidos críticos Antonio Sánchez Barbudo y Juan Luis Alborg; los profesores José Schraibman y Patrick Dust, de la Universidad Washington, en Saint Louis. Más tarde llegarían a Norman los profesores Gonzalo Sobejano y Philip Silver (aquél con su esposa).

La reunión inicial de un simposio suele ser algo formal. Nada de eso, sin embargo, ocurrió aquella noche. La hospitalidad de los Ivask, su interés en las letras, y la magnífica biblioteca que nos rodeaba por todas partes contribuyeron a crear un ambiente propicio. Pero el que más creó la atmósfuera fue el mismo don Dámaso. Recor-

dando detalles de su vida y de su obra, relacionando acontecimientos vitales con asuntos literarios, preguntando a los concurrentes acerca de sus labores críticas y docentes, nos hizo a todos sentirnos parte de un solo mundo literario y humano, en el que se integraban nuestras personalidades, nuestra labor y nuestra tradición cultural. Aun después de volver al hotel nos quedamos hablando con don Dámaso; éste se interesaba en nuestras situaciones y se afanaba en conocer nuestras ideas. (Casi nos olvidamos de que estábamos en un estéril salón de hotel y no en un café madrileño. ¡Si sólo hubiera algo de beber ...!).

La mañana siguiente empiezan las conferencias. Alumnos del departamento llevan a los participantes en coche a la unión estudiantil, donde se celebra el simposio. (Siendo yo el único que vino en coche a Oklahoma, invito a algunos a ir conmigo. En las idas y vueltas de estos días llego a conocer mejor a Alborg y a Porqueras; ambos son magníficas personas.) Abre la sesión Ivask; después nos saluda el presidente de la universidad, Paul Sharp. Con sencillez, describe la importancia de la labor universitaria y las dificultades económicas en que se encuentra, recordándonos las circunstancias en que trabajamos. Luego Elías Rivers presenta la primera ponencia: empieza con un bosquejo muy preciso de la obra de Dámaso Alonso, y después pasa a comentar su poesía. Evocando un contraste entre las maneras en que Góngora crea una realidad artística y Quevedo forja poéticamente su visión, sitúa a Dámaso entre los dos y aclara la vitalidad y el sentido artístico de sus poemas. Le sigue Silver, que combina procedimientos formalistas y un comentario del fondo social para revelar perspicazmente cómo *Hijos de la ira* refleja a su autor y su época. Después de algunas preguntas se cierra la sesión y volvemos al hotel a almorzar. Allí nos encontramos con don Dámaso, que por consejo de algunos de los organizadores se había ausentado de la sesión. Es evidente que no está contento; quisiera haber asistido, y quiere asistir a las conferencias siguientes ... ¡casi nos pide que le obliguemos a ir! Decide hacerlo, y sólo le preocupa que Rivers y Silver tengan a mal su ausencia de la mañana; se disculpa repetidamente con ellos.

Cuando volvemos a la unión después del almuerzo, don Dámaso está con nosotros. Los alumnos lo notan; su presencia hace más «real» el tema. Más tarde, don Dámaso hace comentarios después de algunas ponencias, felicita a los participantes, y nos hace sentir a todos su vitalidad, su cortesía, su modestia. Los alumnos están escuchando mejor.

Antonio Sánchez Barbudo empieza la sesión de la tarde con un examen de la obra crítica alonsina; enfoca *Poesía española* y los co-

nocimientos del lector, del crítico y del crítico estilístico que allí se presentan. Su clara exposición y su don de subrayar lo importante me recuerdan el excelente curso que tomé con don Antonio hace años, del que tanto aprendí. El trabajo siguiente lo presenta la profesora Palau de Nemes, hablando del «espacio y el vacío en la poesía de Dámaso Alonso». Examina ciertas imágenes claves a lo largo de esta poesía, y demuestra conclusivamente la presencia dentro de ella de una constante búsqueda de la elevación y del ideal poético. Su excelente y bien presentado trabajo anima a los estudiantes y les permite relacionar al autor que han conocido con el poeta que se les describe.

Después de cenar (temprano, a la americana) vamos a una recepción organizada por el departamento de lenguas modernas. Allí hablo con el profesor James Abbott, que enseña literatura contemporánea; se ve que es un buen profesor, atento al desarrollo de sus alumnos. Conversamos con algunos de ellos. Es evidente que en sus conferencias y sus contactos con los estudiantes, don Dámaso se los había ganado; su personalidad tan vital, sus ideas y su dedicación a las letras habían influido profundamente en ellos. Termina la reunión, volvemos al hotel, y se forma una tertulia en la habitación de los Flys. Se sigue hablando de Madrid, de lo que estamos escribiendo, de nuestros alumnos. Las actividades del día y ante todo la actitud de don Dámaso me han hecho añorar un contacto más personal con el mundo de las letras españolas.

Al día siguiente tenemos un programa todavía más activo. Por la mañana Porqueras habla muy bien de la crítica alonsina, y demuestra cómo ésta introduce nuevos conceptos y nuevos métodos a la crítica moderna y cómo se liga con la «nueva crítica» inglesa y americana (define muy bien Porqueras los principios que laten por debajo de los detalles de la obra de don Dámaso). Yo comento la manera en que Alonso emplea procedimientos satíricos y crea monólogos dramáticos en su poesía. No puedo dejar de notar una relación entre lo que he hallado en la obra y la actuación de su autor; en ambos se nota una enorme sensibilidad ante los matices de la experiencia humana, y una habilidad extraordinaria de captar y expresar estos matices mediante el tono y la palabra.

Por la tarde Alborg relaciona la crítica de don Dámaso con otras escuelas y tradiciones de nuestro siglo y Sobejano habla, penetrantemente, acerca del «estilo interpretativo» del autor. (El pobre Alborg, ya nervioso para empezar, se ha puesto doblemente nervioso cuando llegué tarde a recogerlo antes de la conferencia; acaba presentando su denso e impresionante trabajo con gran rapidez, echándome de vez en cuando miradas agresivas.) También por la tarde se celebra

una mesa redonda, en la que invitan a don Dámaso a participar (los otros miembros son Rivers, Bleiberg, Flys y Dust). Rivers ofrece un admirable resumen de las sesiones anteriores y los otros hacen comentarios perspicaces. Pero es el mismo don Dámaso el que más se destaca. Hablando con modestia y con humor, nos hace sentir cómo la «obra» que se ha estado discutiendo era el resultado de un esfuerzo constante, tenaz, idealista y muy humano de penetrar en la realidad por medio del lenguaje y de expresar verbalmente intuiciones vitales.

El simposio va llegando a su fin. Se leen varios mensajes congratulatorios, que incluyen un generoso y bello telegrama de Jorge Guillén. Se celebra una cena en la que hablan el profesor Abbott, el profesor James Artman (miembro del departamento de lenguas y también alcalde de Norman) e Ivar Ivask. Se le dan las gracias a la señora de Puterbaugh, cuya fundación ha patrocinado el simposio. Don Antonio Sánchez Barbudo da las gracias a todos en nombre nuestro. Se le ofrece a don Dámaso la llave de la ciudad y una caja de piedrecitas en forma de rosas que «florecen», gracias a no sé qué fenómeno geológico, en esta parte de Oklahoma. Luego toma la palabra don Dámaso, y lo que hasta entonces había sido una ocasión formal, se «humaniza». El homenajeado da las gracias a todos, pregunta insistentemente acerca del origen de las piedras-rosas, comenta episodios de su estancia, tiene palabras de afecto para todos.

Termina el simposio con un recital de poesía por parte de don Dámaso. Este lee «Los insectos» en castellano; Ivask lee muy bien la traducción al inglés de Rivers. Don Dámaso sigue leyendo otros poemas, y evoca (en inglés) los detalles anecdóticos en que se basaron. Nos hace sentir, por una parte, cómo el proceso poético arranca de experiencias humanas; y, por otra, cómo requiere una extraordinaria conciencia del poder de la palabra, y un deseo de emplear la palabra para comunicar y transformar el asunto tratado. (Estoy sentado detrás de algunos estudiantes que parecen ser de otros departamentos —no hablan castellano muy bien. Al principio parecen un poco sorprendidos cuando don Dámaso cita y comenta un poema humorístico y lo liga con un episodio cotidiano. Alguien les habría enseñado, tal vez, que la poesía es «cosa seria». Pero poco a poco se van interesando, entrando en el espíritu de los poemas, viendo cómo éstos vierten experiencias humanas en lenguaje expresivo, dándoles mayor realidad. Gracias a Dámaso Alonso, están descubriendo el valor de la poesía.)

Oyendo recitar a don Dámaso me doy cuenta más que nunca de su aportación a la lírica española. Es casi lugar común decir que *Hijos de la ira* hace entrar el lenguaje cotidiano en la poesía. Ahora,

viendo cómo los poemas de Dámaso impresionan a un grupo de jóvenes norteamericanos que probablemente rara vez leen poesía, veo probada la importancia de su aportación. Gracias a estos poemas y al entusiasmo del autor, la poesía ya no será para estos alumnos un lenguaje irreal.

Nos despedimos la mañana siguiente, en medio de mucha confusión: don Dámaso no logra meter todas sus cosas en la maleta y Flys se encarga de rehacerla, sistemáticamente. En el último momento recuerdo una fotografía de mi familia que (por encargo de mi mujer) tengo que dar a don Dámaso; hay que abrir de nuevo la maleta. En medio de todo esto don Dámaso sólo se preocupa de nosotros, dando las gracias a uno, felicitando a otro, invitándonos a visitarle en Madrid. Finalmente parte para el aeropuerto.

Vuelvo a Kansas en mi coche —un viaje de siete horas, por la planicie de Oklahoma y Kansas, con paradas en estaciones gasolineras y cafeterías estériles, uniformes. Ya siento la pérdida del ambiente creado en Oklahoma. He disfrutado, desde luego, del contacto con los colegas y del intercambio de ideas. Pero más que otra cosa siento la pérdida de este ambiente humano, de este sentir que la literatura se compenetra con la personalidad de cada uno de nosotros y con los episodios de la vida. De este ambiente que surgió en una remota parte de los Estados Unidos gracias a la presencia, a la actitud y a la obra de Dámaso Alonso.

ANDREW P. DEBICKI

Department of Spanish & Portuguese
University of Kansas
LAWRENCE, Kansas 66044. USA

LA POESIA INICIAL DE DAMASO ALONSO

Dámaso Alonso se da a conocer como escritor con un libro de versos (1). Se titula *Poemas puros. Poemillas de la ciudad.* Está dedicado a Vicente Aleixandre y Merlo, por el que siente, ya entonces, fraternal amistad siempre mantenida. Este librito de versos, en octavo, de 112 páginas, contiene unos cuarenta y tantos poemas breves. Se publica en Madrid, Editorial Galatea, Gran Vía, 16, 1921 (2). Tenía entonces el autor veintidós años. En su haber académico las Licenciaturas de Derecho y casi la de Filosofía y Letras y un entusiasmo, que nunca ha disminuido, por las matemáticas: comenzó, terminado el bachillerato, a prepararse para ingeniero, carrera que tuvo que dejar por una grave dolencia en los ojos.

Recordando este momento poético de su iniciada juventud en la composición «Las Alas», de su libro *Hijos de la ira*, dice:

Yo no he tenido un hijo,
no he plantado de viña la ladera de casa,
no he conducido a los hombres
a la muerte inmortal o a la muerte sin gloria,
no he hecho más que estas cancioncillas:
pobres y poca cosa son.

---

(1) En la revista escolar *Nueva Etapa*, publicada por los agustinos de El Escorial, donde el poeta estaba interno, se encuentran los primeros poemas suyos. Son unas treinta poesías. La primera fechada en noviembre de 1917 y las últimas —ya con la aclaración de «ex alumno»— en diciembre de 1920. De todas estas poesías sólo pasan ocho a su primer libro. A simple vista se ve que las poesías publicadas no debían ser las que iniciaban su vocación poética. El poema más antiguo, «El español», lo componen ocho décimas perfectamente metrificadas y, es de suponer, no se llega al dominio de esta estrofa sin haber tanteado y realizado otras de más fácil ejecución. También un análisis ligero de las influencias que se perciben inclinan a asegurar esta suposición.

Es en esta época cuando descubre la poesía de Rubén Darío. Bastantes años después nos dirá la intensa impresión que le causó: «Qué novedad de voz, qué extrañeza de colorido, qué inaudita musicalidad, qué incógnito mundo de arte.» (*La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, p. 97). En las poesías de *Nueva Etapa* notamos la influencia de Rubén Darío, de Valle-Inclán, de Villaespesa, de Jorge Manrique, de Núñez de Arce, de la novela picaresca. Son poemas adolescentes en los que prevalecen la descripción, la anécdota, la moraleja final... En algunos, sin embargo, ya está iniciado el poeta que será después.

(2) Para la historia externa de este libro véanse *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pp. 69 y 169, y sus *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos, 1969, «Colección Antología Hispánica».

Primero aquellas puras (¡es decir, claras, tersas!)
y aquellas otras de la ciudad donde vivía.
Al vaciarme de mi candor de niño,
yo vertí mi ternura
en el librito aquel, igual
que una capa de cristal diáfano...

El fervor y deslumbramiento que sintió por Rubén Darío cuando lo descubrió a los dieciséis años persiste como lector pero no hallamos en los versos de ahora rastro que nos sirva para filiarlo al inmenso poeta americano. Pero Rubén Darío, con su obra, le da a conocer «todo un siglo de poesía francesa» (3). Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, hace ya unos años, se han sacudido en gran parte su carga modernista. Han iniciado y cuajado el posmodernismo creando cada uno de ellos sus destinos poéticos personales. Don Miguel de Unamuno va imponiendo su poesía, su genio literario ya lo estaba.

La primera impresión que sacamos de *Poemas puros...* es un sentimiento de melancolía atenuada, de manso dolor. Bastantes años más tarde (en *Hijos de la ira,* 1944), recordando su mocedad se ha definido: «melancólico como una hiena triste». Su poesía, como la de Gérard de Nerval «port le soleil noir de la Mélancolie.»

El título de su libro, la primera parte, nos sitúa en el ambiente poético que le era grato. Juan Ramón Jiménez ya había dado la mayor parte de su obra lírica. Algunos títulos dados por Juan Ramón pudieron sugerir a Dámaso Alonso el suyo. Era, también, el momento de aspirar a la poesía pura, a los puros «claros versos» (4). Antonio Machado, por su parte gusta de este adjetivo y, hacia su contenido, orienta sus versos. Juan Ramón, más que otro alguno en España, se desazona en busca del poema puro, desprovisto de anécdota y de hojarasca retórica, tan abundante en ocasiones aun en hermosos poemas modernistas. Su encuentro con la verdadera poesía —o la que entendía por tal— lo manifestó en su composición, tan citada, «La poesía». Por otra parte, la indagación y deseo de llegar a la poesía pura en Francia era bastante anterior: desde los parnasianos (5). *Poesía pura,* el término lanzado por el poeta alemán Tieck, flotaba

(3) *Poetas españoles contemporáneos,* p. 52.

(4) «Acaso en su fecha no haya un libro de poeta joven más impregnado de intento de contención, de depuración y de alto concepto, puro, de la poesía.» A. Valbuena Prat: *La poesía española contemporánea,* Madrid, 1930, p. 107.

(5) Toda esta cuestión «del arte por el arte», «del arte puro» está llena de matices aun en los mismos poetas que proclamaban y seguían este lema y camino. Víctor Hugo, en parte (véase Ph. Van Thieghem, *Petite Histoire des grandes Doctrines Littéraires en France,* París, 1946, pp. 235 y ss.), Poe, Baudelaire y los parnasianos (véase Charles Lalo, *L'Art loin de la vie,* París, 1939, pp. 14 y ss., y Henri Bremond, *La poesía pura,* trad. de Robert de Souza, Buenos Aires, 1947). También para Dámaso Alonso y su generación existen los matices propios y hasta, en parte, un nuevo concepto de la pureza en el poema.

en el ambiente poético y en esta atmósfera estaban los anhelos de pureza lírica de Dámaso Alonso. Pero en nuestro poeta, ya lo hemos visto en el trozo del poema transcrito, canciones puras equivalen a «claras, tersas».

Uno de los principales legados poéticos que deja Rubén, y que persiste en sus discípulos, es la *melancolía* (6). Junto con el sentimiento intimista es este estado melancólico el que mejor asimilan y gustan los poetas que le siguen. Rubén comenzó brillante, asombroso, colorista y externo. Acabó, en su más lograda poesía, intimista, melancólico y cansado. Para ello la vida se encargó de acumular desengaños, dolencias y tristezas y los poetas franceses —Paul Verlaine, sobre todos— servirle ejemplos literarios. Además esto del poeta cansado ya venía de más lejos, en opinión del enérgico don Gaspar Núñez de Arce (7). No es de extrañar, pues, que Dámaso Alonso, y los que con él forman su generación, surjan en su noviciado en la vida y en el arte, cansados y melancólicos. Escribe Dámaso Alonso:

Juventud... ánimo:

Aquello... ya está olvidado
ha tiempo.
Estoy cansado. No puedo.

(«Respuesta a Lucero»)

Este clima espiritual lo repite en «Los contadores de estrellas» y en «Tarde»: «*mi alma está de alivio / luto*». Por eso llevado de este *mood*, de este estado de ánimo, lo que encontramos en sus poemas son los contornos más similares a su sentir: «la tarde gris de un domingo esfuminado», «con lluvia tenue». Ese Domingo, tan tedioso y poco grato a los poetas modernistas halla eco en Dámaso Alonso pero con una variante antimodernista. El violín en jardines y fuentes de Paul Verlaine se ha convertido en tópico repetido, sin variaciones, en los poetas de esta escuela. Ninguno se escapa, y ejemplos hay suficientes en Juan Ramón, en los hermanos Machado, en Villaespesa... Dámaso Alonso humilla al violín al quitarle la aristocracia que le dio Verlaine y convertirlo en instrumento cochambroso callejero:

---

(6) En realidad la palabra melancolía y el estado que representa tuvo uso y aun abuso en los románticos. Baudelaire enriqueció de matices este estado espiritual y literario y, junto a él, Verlaine. En España nadie como Juan Ramón Jiménez alcanzó tal veneración por este aristocrático sentimiento.

(7) «Esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños amorosos, sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de la vida.» *Gritos del combate*, 3.ª ed., Madrid, 1885, p. XXI.

MUSICA CALLEJERA

El toca. Ella canta.
Violín cansado
de peregrinar.

El músico, ciego.
Cantora preñada,
cara variolosa,
voz turbia y agraz

Balcones abiertos.
Tarde de domingo
—Domingo redondo
y bobalicón.
El cobre roñoso
era un luis, dorado
a un hilo del sol

El librote, abierto;
la pipa, encendida:
tarde estudiantil.

Chirirí-riraro
tirarí-rirera.
¡Pobre violín!

Sombra violeta,
café de la esquina,
dormida ciudad.
¡Violín mugriento,
violín cansado
de peregrinar!

Su estación preferida, como en los modernistas, es el otoño. No es que en esta poesía primeriza de Dámaso Alonso no aparezca la primavera y el optimismo, pero están allí más como anhelo que realidad, así en su magnífico soneto «Cómo era», o, irónicamente, en «Nueva voz y aflautada». Todo le lleva a una melancolía que se intensifica, que se convierte en tristeza de las cosas, de un no sé qué que surge de su más honda intimidad y cuya sinceridad, con carga simbolista, nos afecta:

Gota pequeña, mi dolor.
La tiré al mar.
Al hondo mar.
Luego me dije: «A tu sabor,
¡ya puedes navegar!»

Mas me perdió la poca fe...
de mi cantar.
Entre onda y cielo naufragué.

Y era un dolor inmenso el mar (8).

---

(8) Esta poesía fue elegida por Juan Ramón Jiménez para publicarla en *Indice*.
Me contó Dámaso Alonso: «Yo estaba en Carabanchel (en el Hospital Militar) cuando me vino a ver Javier Winthuysen y me dijo que Juan Ramón Jiménez había estado toda una tarde

En el juvenil Dámaso Alonso, y en otros poetas de su momento, los temas que machaconamente se repitieron en los modernistas tienen aún leve vigencia, pero la tienen. Las primeras obras de casi todos los poetas —el mismo Dámaso Alonso lo señala (9)— no son maduras y se nutren del ambiente literario que siguen. Por eso encontramos, en la mayor parte de estos libros primerizos de los de la generación de 1925 ó 27 la descripción sumaria de jardines con su fuente rumorosa o dormida, mina luz crepuscular violeta del otoño, la novia buena, silenciosa y lejana, el recuerdo de la hermana cariñosa y ausente, o las dos hermanas en el balcón, los claros de luna... Esta insistente repetición de lugares comunes poéticos, que entonces no lo parecían, van desapareciendo rápidamente en los libros inmediatos. No fue, cuando lo usaban, que no se dieran cuenta de ello, creemos, pero tales temas y lo que trascendía de ellos les atraían, les atraían —y atraen— porque hay poesía en la evocación. En ocasiones arremeten contra estos temas tan repetidos. En 1910, ya se sabe, el mejicano Enrique González Martínez lanza su soneto, tan citado, contra el cisne ruberiano: hay que retorcerle el cuello. En 1921, Dámaso Alonso (10), con humos e intención, propone romper la luna, tan cantada y tan amiga de melancólicos poetas:

Romperemos, extáticos, la luna:
en el cristal del agua.

Romperemos, extáticos, la luna
blanca,

diciendo: Vete ya, que te cantaron
bastante... ¡Anda!

Romperemos, extáticos, la luna
en el cristal del agua,
y ella
—la pobre—
seguirá besándonos,
redondita, burguesa y empolvada.

(«Romanza sentimental»)

Y en otro poema («Racimos de burgueses») insiste:

¿Cuándo
romperemos, extáticos, la Luna,
amigo mío, hermano?

---

buscando por las librerías de Madrid un ejemplar de *Poemas puros*... Este fue el comienzo de mi relación con Juan Ramón; éste incluyó unas composiciones de mi primer libro en su revista *Indice*.»

(9) *Poetas españoles contemporáneos*, p. 170.

(10) Ya antes, contra la luna, se había manifestado el futurista Marinetti.

Juan Ramón Jiménez (11) también rompió la luna en el agua y Federico García Lorca (12) pero solo como imagen poética, sin la intención que encontramos en el poemilla copiado arriba.

JUAN R. JIMENEZ, ANTONIO MACHADO Y OTRAS INFLUENCIAS

Al subrayar los críticos las influencias que se perciben en *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* han dado los nombres de Juan Ramón Jiménez —el único que cita Angel Valbuena Prat (13)— y Antonio Machado señalado por Luis Felipe Vivanco en su *Introducción a la poesía española contemporánea,* aunque con una arriesgada afirmación. Dice que Dámaso Alonso era en 1921 «el más machadiano de los poetas de su generación». La huella de don Antonio la encuentro más patente, más cercana en la expresión y en los temas en el Gerardo Diego de *El romancero de la novia* y de *Iniciales.*

Juan Ramón Jiménez influye en Dámaso Alonso como en casi todos los poetas de 1925 ó 27. Del poeta de Moguer toma Dámaso Alonso una cita que encabeza su hermoso soneto «Cómo era» (14). Percibimos algún recuerdo suyo en algún verso suelto, en el matiz de algún adjetivo. Una leve reminiscencia juanramoniana hallamos en el siguiente poema:

¡Qué sutil gracia
tiene tu amor, Amada!

Hoy las rosas eran más rosas
y las palomas blancas, más blancas
y la risa del niño paralítico
del paseo de invierno, estaba
suspensa, quieta, azul y diluida
para ti y para mí.

¡Qué sutil gracia
tiene tu amor, Amada!

El entusiasmo por Juan Ramón, como el que sintió antes por Rubén en las poesías publicadas en *Nueva etapa,* se va eliminando de la poesía de Dámaso Alonso. Antonio Machado perdura más en este libro primero suyo y volverá a aparecer, momentáneamente, en su poesía posterior. En «El descanso» la huella de Machado creemos está presente:

---

(11) En *Platero y yo,* 1914.
(12) En el *Romancero gitano,* 1928.
(13) *Poetas españoles contemporáneos,* p. 170.
(14) Más adelante reproduzco esta composición.

He aquí la calma del hogar lejano,
el manso río, el otoñal paisaje.
(Ay, solitario y lento peregrino,
descansa ya!
Su mano
borrará de tu traje
la polvorienta huella del camino.)

Pisaba ya el umbral.
Y sonreía.
—Hogar.
Paisaje.
Otoño.
Río manso—.

Y en el reloj del muro el Sol ponía
la irreparable hora del descanso.

También, por el empleo de algún verso de filiación machadista, por la remembranza de un momento espiritual de este poeta que se ha quedado para siempre en el lector, nos trae Dámaso Alonso su recuerdo:

Igual.
El patio, el pozo, las hortensias
y el huertecillo diluido al fondo.

Dejó el bordón y meditó un momento.

Mas, el otro,
igual a él, calzaba las sandalias
para el camino.
¿Cómo
decirle: «que aquel viaje... que el sendero...
solo...»?

Y se quedó llorando
sobre el verdín, en el brocal del pozo.

Y en esta misma línea podemos situar el siguiente:

Volverás a deshora,
por un camino viejo,
a la ciudad antigua donde duermen
tus recuerdos.

Y en el balcón en donde tú soñabas
nuevamente soñando otro viajero
verás.

Otro viajero
que volverá a deshora,
por un camino viejo
a la ciudad antigua donde duermen
sus recuerdos.

La presencia de Machado indudablemente está en este último poema transcrito pero con un desarrollo distinto al que suele dar don Antonio. Es como un partir hasta alcanzar el centro, la intensidad del momento poético, para volver casi al punto de partida: el posesivo ha cambiado.

Otras veces en que se acerca a Machado, en que parece que se acerca a Machado, es debido, en su arranque, a una fuente de inspiración común: Bécquer:

Hoy, día puro, me asomé a la muerte.
La vida dormitaba
y el cielo estaba absorto, ensimismado
en tus pupilas, alma.

«¡Llega la sombra, llega!», me decían.
Y la sombra pesada
pasó con su balumba atronadora,
como un turbión, como una cosa mala.

Pasó.
(Tal vez de lejos se veía.)
La vida dormitaba
y alma y cielo, los dos estaban solos,
a flor de tierra,
a flor de aire,
a flor de agua.

Vicente Gaos en un largo artículo dedicado a la primera poesía de Dámaso Alonso (15) cita algunos versos más cercanos a Machado. Y añade:

> Del vocabulario de Machado provienen también muchas de las palabras significativas o reiteradas de *Poemas puros:* alma, campanas, oración, sombra, camino, recuerdo, hogar, viajero, peregrino, umbral, sandalias, álamos, burgués, polvoriento, viejo, cansado, bueno, melancólico, solitario, borracho; soñar, dormir, rezar, llorar...

En realidad muchas de esas palabras tenían uso muy frecuente en la poesía romántica; otras, las trae el modernismo (sobre todo ad-

---

(15) «Itinerario poético de Dámaso Alonso». Revista *Indice*, Madrid, núm. 120, diciembre, 1958. También de Vicente Gaos, véase su selección prólogo y notas de *Dámaso Alonso, Antología: Creación*, Madrid, Escelicer, 1956.

jetivos con un empleo calificativo peculiar e inédito con deseo de provocar impresión en el lector). Tanto los *mots-thèmes* como los *mots-clés* (16) de Antonio Machado, que cita Vicente Gaos, flotaban en el ambiente poético. Algunos sirvieron para títulos de libros y de poemas de los modernistas. No podemos considerar a don Antonio Machado creador de un lenguaje poético propio a la manera de un Góngora o de un Rubén Darío. Más se asemeja a Bécquer que depuró el romanticismo de exageraciones anímicas y de extremos estilísticos. Casi igual para Antonio Machado. Uno hizo posible el tránsito del romanticismo al posromanticismo y preparó la nueva poesía. El otro sevillano, del rubenianismo o modernismo al posmodernismo y, también, abrió nuevos horizontes a la poesía que le iba a seguir. Y en cuanto a Dámaso Alonso se refiere, significaría, reducirle a casi un solo poeta como maestro. Pero es que, además, antes de que Dámaso Alonso sintiese la beneficiosa influencia de Antonio Machado en sus poesías adolescentes, de *Nueva Etapa,* casi todas estas palabras —y otras más que podría enumerarse— ya las había utilizado. Se ha exagerado mucho —y sin razón— lo que Dámaso Alonso en sus comienzos poéticos debe a Juan Ramón Jiménez. Ahora, por reacción no equilibrada, también se ha exagerado el débito a don Antonio Machado.

El sentido satírico, desgarrado a veces, de algunos poemas de *Poemas puros...* parece inspirado en Valle-Inclán. La plasticidad del comienzo de «Música callejera», que antes he transcrito, y los vocablos intencionadamente empleados para herir la sensibilidad del lector esteta están en la línea de don Ramón prosista y poeta: *La pipa de Kif.* De Valle-Inclán toma, posiblemente, en la poesía citada, la técnica de caracterizar con una sola palabra —un adjetivo— el físico de una persona o de una cosa. Valle-Inclán: «Una chica / —que la tifoidea / pelona dejó...» Dámaso Alonso: «Cantora preñada / cara variolosa, / voz turbia y agraz.» También ese gusto por versos yuxtapuestos, con su propia independencia y sin verbo en forma personal. Claro que este lenguaje *dégagé* ya lo había introducido en España Rubén Darío imitándolo de Paul Verlaine (17).

Ancha la corriente,
romana la puente,
cenceña la gente,
las sombras de añil.

VALLE-INCLAN

El librote, abierto;
la pipa, encendida:
tarde estudiantil.

DAMASO ALONSO

---

(16) Véase mi libro *Los límites del modernismo,* Madrid, Taurus, 1964, p. 29.

(17) Erwin K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* París, 1925, p. 85.

Igualmente, algún desenfado irónico e intencionado:

Penden al aire las banderas áureas;
un polvoriento batallón retorna
tocando la charanga;
y en los bancos en flor de la glorieta
hay dúos y romanzas
sin palabras.

Este fragmento tomado de la poesía «Crepúsculo», que al lector modernista, por el título, le prometía lo habitual: la melancolía de la tarde muerta, debió de provocar sorpresa. Y choque cuando esa glorieta y esas «romanzas sin palabras» resulta un anticlímax de las *Fiestas galantes* de Paul Verlaine, el libro más conocido de los modernistas españoles. Y ese desvío del tema-tópico se ve matizado por esa «charanga» que toca el batallón cuando lo que se espera es «banda». Las palabras populares, o más bien plebeyas, del pueblo de Madrid, que gusta Dámaso Alonso situar en ciertos versos de sus poemas son características de la poesía de Valle-Inclán. Están, en ambos poetas, no sólo como reacción esteticista, sino a la vez, cumpliendo un intencionado sentido ideológico. Más tarde Dámaso Alonso cambia, en poemas posteriores a éstos que nos ocupamos, estas palabras gráficas, urbanas y del Madrid castizo por otras nobles y rústicas. En este aspecto el vocabulario que lo vincula a Valle-Inclán dará paso al que le une a don Miguel de Unamuno.

EL PAISAJE: MADRID

Uno de los principales motivos que canta en este primer libro y que en sus poesías juveniles, no recogidas, figura constantemente es la ciudad: Madrid. Si en las no recogidas tiene un dejo de amor, de nostalgia de tiempos históricos de grandeza, y en alguna ocasión de elegía, ahora es un Madrid de arrabal o burgués el que llama su atención. De varias partes pudo venirle —aparte de la propia— el fijar la ciudad como centro esencial del poema. Dámaso Alonso nace en un barrio castizo madrileño: la Plaza de San Miguel, con su bullicioso mercado del que salían voces, palabras populares que debían sonar muy claras en sus oídos de niño. No fue para él —como lo había sido para Bécquer el mercado de Tarazona— «un rumor sin nombre» (18). Los novelistas de finales del siglo XIX dan fuerza al descubrimiento auténticamente realista de las ciudades. Arrinconan las descripciones tópicas que empleaban los novelistas

(18) *Desde mi celda*, Carta V.

clásicos que lo mismo les iba bien a una ciudad que a otra, por distintas que fueran. Así, por ejemplo, doña María de Zayas de Sotomayor o Castillo Solórzano que, inexplicablemente, están considerados como excelentes en este aspecto. Galdós había publicado, con mucho éxito, sus madrileñísimas *Fortunata y Jacinta* (1886-87) y *Misericordia* (1897). En 1904, Pío Baroja, la trilogía *La busca, Mala hierba* y *Aurora Roja.* En 1905, Blasco Ibáñez, *La horda.*

En cuanto a la poesía que se interesa y canta Madrid son Manuel Machado, Valle-Inclán —incluidos por Verlaine con París— a quienes más los atrae el Madrid castizo y acanallado (19). Ramón Gómez de la Serna es descubridor de aspectos del Madrid popular y olvidado. En una literatura de más bajo nivel están Emilio Carrere, Pedro de Répide, etc. (20).

En Dámaso Alonso, el Madrid popular nunca se convierte en populachero ni de sainete. Tiene en él una calidad plástica, de colores apagados, anticipándose al que luego llevará al lienzo el desaparecido Eduardo Vicente. Es, pues, generalmente un paisaje urbano traspasado de poesía, un paisaje visto y plasmado con los ojos semicerrados y sentido con melancólica emoción contenida:

CALLE DE ARRABAL

Se me quedó en lo hondo
una visión tan clara,
que tengo que entornar los ojos cuando
pretendo recordarla.

A un lado, hay un calvero de solares;
al otro están las casas alineadas
porque esperan de un momento a otro
la Primavera pasará.
                                        Las sábanas
aún goteantes, penden
de todas las ventanas.

---

(19) Véase Dámaso Alonso: «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», en *Poetas españoles contemporáneos.*

Don Manuel Machado fue indudablemente bien leído por Dámaso Alonso y creo percibir alguna influencia formal, no de contenido, en *Poemas puros*... Esos versos de una sola sílaba, átona, que tan fuera de sí pusieron a don Miguel de Unamuno y que Dámaso Alonso ha tratado en el estudio citado que dedicó a don Manuel Machado. También, quizá, algún adjetivo ese «discreto» que califica al otoño («Versos de otoño»), el lenguaje *dégagé* que tanto emplea Manuel Machado y que dijo en su discurso de ingreso en la Real Academia que él había introducido en España, olvidándose de los ejemplos anteriores de Rubén Darío. Su condición de poeta que canta un Madrid peculiar o con nueva plasticidad y sentimiento.

(20) Para estos novelistas de ambiente madrileño, véase Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1958.

El viento juega con el sol en ellas
y ellas ríen del juego y de la gracia.
Y hay las niñas bonitas
que se peinan al aire libre.

Cantan
los chicos de una escuela la lección.
Las once dan.

Por el arroyo pasa
un viejo cojitranco
que empuja su carrito de naranjas.

La calle de Carranza iluminada y fría le servirá de motivo para un acertado juego de imágenes:

Carranza es una levita
azul con botones blancos.
Delante de los estancos
el rojo y gualda tirita...

Es, también, motivo para la tristeza el poema «El derribo» y la visión rápida de la salida nocturna de la gente de los teatros en la que el poeta se siente solo y donde aparece, únicamente como una pincelada, por primera vez su autorretrato poético y ya recargado, como lo hará después, en su propia contemplación:

Racimos de burgueses.
Salidas de teatro.
¿Cuando
sobaremos el lomo a las palabras
con la mano?
Ando
caído y cojo
y triste
y calvo...

El empleo oportuno del polisíndeton fija más exactamente en el lector la impresión de cansancio y de tristeza que el poeta ofrece de sí mismo.

Más citas podríamos traer de este aspecto de la poesía de Dámaso que estudiamos. Terminaremos en el poema «Crepúsculo», que parcialmente hemos ya tocado. Es en esta poesía donde apunta ya el Madrid hosco, aunque aún esté tratado con ternura, que en su libro *Hijos de la ira* se tornará en meditación alucinante:

La noche monstruo negro, tiene abiertas
sus tremebundas fauces, para
devorar la ciudad multitornátil
que aún en el último sol está dorada.

Y la ciudad no sabe. La ciudad
extática
se mira en una estrella prematura.

Penden al aire las banderas áureas;
un polvoriento batallón retorna
tocando la charanga;
y en los bancos en flor de la glorieta
hay dúos y romanzas
sin palabras.

Y la ciudad no sabe
—¡Ay, la ciudad
extática!—

Y están abiertas ya las fauces negras
que habrán de devorarla.

EL AMOR. VERSOS A LA NOVIA

La «novia blanca» que aparece es más pensada, intuida que sentida y palpable, es más poética que carnal. Está ahí como motivo de melancolía y vista con ojos —tierna miopía— de pintor. Es vaga, casi intangible, como en la famosa rima de Bécquer. En el más bello soneto de *Poemas puros* ..., uno de los mejores que ha escrito Dámaso Alonso (21), frecuentemente repetido en antologías, nos hallamos con su posición juvenil poética ante el amor:

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
Juan Ramón Jiménez

La puerta, franca.
Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón lo sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

---

(21) «Tal vez las poesías más personales de este libro sean los sonetos que expresan una ordenada hermandad de arquitectura y efusión, *Cómo era* y *País* —manifestación literaria del neoprimitivismo, que nos recuerda los cuadros de Maurice Denis, más que a los flamencos del XV— me parecen las obras poéticas que bastarían a hacer sobrevivir el libro...» Angel Valbuena Prat: *Poetas españoles contemporáneos*, p. 107.

Dámaso Alonso en sus *Poemas escogidos* (Madrid, Gredos, 1969, pp. 186-188) confiesa: «Me da bastante vergüenza que ese soneto, escrito a los diecinueve años, sea el que más éxito ha tenido de todos los míos.» En las páginas citadas comenta este soneto.

Lengua, barro mortal, cincel inepto,
deja la flor intacta del concepto
en esta clara noche de mi boda,

y, canta mansamente, humildemente,
la sensación, la sombra, el accidente,
mientras Ella me llena el alma toda! (22).

En otro soneto, en «la ciudad, de tan lejos presentida», está siempre en la ventana esperando al poeta «la blanca prometida». En los primeros libros de Juan Ramón Jiménez también la amada es blanca o va vestida de blanco. Y esta novia triste («Novia, si eres triste, novia...») le lleva a una aspiración pura y limpia de pensamientos. Es ella, con su risa inocente, la que le hará volver «a la gracia, a la blancura»:

Dejándome el anillo de promesas:
una
castidad que está triste en estas manos
sucias.

Y en este clima amoroso está la poesía que refleja mejor la condición y actitud del adolescente poeta, metido siempre entre «librotes» —y libros de poesía, podemos añadir— con un corazón entristecido e ignorante de ese amor que llega, amor puro, y que no sabe cómo hay que recibirlo ni cómo tratarlo. La cita de Mallarmé nos sitúa desde el comienzo en la condición espiritual del poema:

La chair est triste helas! et j'ai lu tous les livres.
... ...
Amadas que no tuve me han trenzado
la vida entre los libros.
Y danzaban desnudas en las letras.
Ahora, todas se han ido.

---

(22) El llevar la cita de Juan Ramón Jiménez ha hecho posiblemente que se vincule temáticamente el soneto de Dámaso Alonso con el del poeta andaluz. No veo la relación interior y exterior entre los dos. Lo que sí es claro es lo que el soneto juanramoniano debe a uno de los más famosos y celebrados sonetos de Paul Verlaine, titulado «Mon rêve familier», de *Poèmes Saturniens.* Este «divino soneto», como lo llamó don Manuel Machado, en su traducción de *Fiestas galantes...,* tuvo varios traductores, entre ellos Juan Ramón Jiménez. La influencia de este soneto de Verlaine se percibe también en Manuel Machado, poema «La lluvia», que lleva una cita de Arturo Rimbaud que nuestro poeta atribuye a Verlaine, cita, por otra parte, no transcrita fielmente. También Antonio Machado en su composición «Elegía de un madrigal» (XLIX) tuvo en cuenta el soneto verleniano.

Dámaso Alonso, en el libro citado en la nota anterior, respecto a su soneto se manifiesta así: «Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿la Amada? ¿la Poesía?) que ha sido para el alma una experiencia total. El fracaso del intento de definición no es sino un aspecto de la *inefabilidad* de las altas experiencias de amor (la mística, la poética, la erótica humana). Su ascendencia la veo vagamente en la línea que va desde el *dolce stil novo* a los sonetos de la *Vita Nuova,* de Dante (de los que conocía algunos cuando escribí el mío) y sus paralelos en obras como el también soneto de Medrano que empieza: «No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa» (que yo no conocía aún, entonces).»

Viene
tu corazón pequeño y encendido.

Ay, mi mano no sabe acariciarlo
sino
con las palabras tristes
y secas que ha aprendido.

Parecida impresión nos la produce también el «prólogo inédito a los *Poemas puros* que más tarde, mucho más tarde, dio a conocer en *Oscura noticia:*

«Veinte años tienes» —hoy me dije—
«veinte años tienes, Dámaso».
Y los novios pasaban por la calle,
cogidos, cogiditos de la mano.

Y me puse a leer un libro viejo
y a escribir unos versos, donde canto
el amor y la dicha de ser joven
cuando hace sol, florido el campo.

Hoy me miré al espejo, y luego dije:
«¡Alégrateme, Dámaso,
porque pronto vendrá la primavera
y tienes veinte años!»

El tono amoroso de estos poemas es melancólico y no doliente. En ocasiones irónico, como si con ello quisiera paliar, oscurecer un poco, su ternura y el sentimiento impúdico que como privilegio, o licencia poética, tienen los poetas para descubrir al lector lo más íntimo del hombre: el amor. En esta línea están algunas de las poesías incluidas en la parte «Varios poemas sin importancia».

ATRACCION HACIA LO POPULAR

Se ha dado como característica de la generación poética de 1927 la vuelta a lo popular, a la poesía española de tipo tradicional. Es curioso que Dámaso Alonso sienta esta predilección en su primerísima poesía, la que pertenece a sus años iniciales de poeta y que jamás ha recogido en libros. Cuando ningún poeta de su generación se siente, que sepamos, inclinado hacia la cancioncilla popular, de giro popular, Dámaso Alonso las escribe. Después, cuando ya se hace común en la mayor parte de todos los poetas de su promoción literaria, él casi la esquiva pero sagazmente la estudia y contribuye a que el público se interese por este género lírico, logrando, al mismo tiempo, valorizar

a los poetas clásicos y contemporáneos suyos que estaban metidos en este poetizar, transitorio, pero no del todo aún desaparecido.

Esta lírica poco tiene que ver con la de los cantares populares, estudiada y revalorizada por los folkloristas de la talla de Machado Alvarez —padre de los Machado— y don Francisco Rodríguez Marín. Estos cantares populares se enriquecerán con la aportación de Manuel, principalmente, y de Antonio Machado, de Salvador Rueda, de Narciso Díaz de Escobar, de Enrique Paradas, etc. Este género no tienta a los poetas de la generación del 27. La generación anterior emplea cuartetas, redondillas o tercetillos solos: crean poesía de giro popular lapidario y sentencioso. Sus sucesores solo quieren y pretenden dejar un sentimiento lírico, delicado, que nos deja heridos por su nostalgia, vaguedad o misterio. Su fuente de inspiración hay que buscarla en esos ejemplos de poesía popular depurada y magistral de Gil Vicente, Lope de Vega, romancero y villancicos.

La forma como resuelve Dámaso Alonso estas poesías mínimas se encuentra entre unos y otros a la vez que lo mismo se halla apartado del hacer de un Manuel Machado que de un Rafael Alberti. En cierto aspecto se crea para sí mismo una nueva expresión literaria que participa de estas dos manifestaciones de lo popular lírico. En el Dámaso Alonso de *Nueva Etapa* encontramos versos como éstos:

Todos los días que pasan
son para el cuerpo un desgarro,
para el alma un desconsuelo.
¡Ay, nuestras vidas se amasan
con un poquito de barro
y otro poquito de cielo...!

Sigue por este camino en algún poema de su libro inicial. Por ejemplo ese que nos desconcierta un poco por su tristeza, por el prematuro y cansado dolor expresado calladamente, con «manso dolor». Es el que ya hemos copiado: «Gota pequeña, mi dolor...»

Más tarde, sólo de vez en cuando, volverá a lo popular arrancando de esta concepción: lo popular elaborado, pero sin quitarle el giro, el sabor de lo sencillo, directo, hondo y emotivo.

EXPRESION LITERARIA

Se puede decir de manera general que Dámaso Alonso tiene, en estos poemas de su primer libro, una técnica impresionista. Nada de la fácil y monótona enumeración reiterativa de tanto abuso en la poesía de todos los tiempos y, en estos momentos, ¡ay!, en auge.

Cuando la emplea es escueta, cortada para manifestar motivos plásticos, espirituales y situar el poema. Usa el estilo *dégagé,* casi a la manera de redactar un telegrama:

Hora de viaje.
Sala de espera. Asiento
frío. Inquietud. Postura...

También impresionista es la simple y pura pincelada con que describe plásticamente y que nos hace pensar en un lienzo de Edouard Manet:

... Por detrás de la verja del jardín
resbala,
quieta,
tu sombrilla blanca.

El empleo que hace de colores puros —amarillo, negro, azul, verde, sombras, claridades...— acertadamente aplicados en los poemas acentúan, aún más, la plasticidad impresionista.

En las poesías de *Poemas puros...* raramente encontramos la concreción, la terminación completa de la idea, el verso sentencioso. Deja abierto, al lector, el camino para el ensueño, para la evocación, para las sensaciones. Es una hábil y muy poética forma de que el poema no termine una vez leído sino que queda la poesía en su doble aspecto de afectiva y plástica. Obliga a «entornar los ojos» para recrearla en la memoria —lo que de ella ha quedado en nuestra memoria— y a sentirla en nosotros, ya nuestra.

Hay variedad de estrofas que responden al contenido de los poemas:

Cuatro sonetos, cuya distribución de rimas, en los tercetos, corresponden al modelo francés: CCD, EED. Fue, anteriormente empleada esta combinación por Salvador Rueda, Rubén Darío y los modernistas.

También de influjo francés es la separación tipográfica, por grupos de palabras que pertenecen a un mismo verso pero que, al escribirlas en distintos y sucesivos espacios, dan la visión simultánea y destacada de las cosas:

— *Hogar.*
Paisaje.
Otoño.
Río manso.
(«El descanso»)

En otras ocasiones su apariencia caprichosa de escalonar las palabras del verso producen una sensación de continuidad y, también, de estado de ánimo:

Yo estoy cansado.
Miro
esta ciudad
—una ciudad cualquiera—
donde ha veinte años vivo.
Todo está igual.
Un niño
inútilmente cuenta las estrellas
en un balcón vecino.
Yo me pongo también...
Pero él va más deprisa: no consigo
alcanzarle:
Una, dos, tres, cuatro
cinco...

No consigo
alcanzarle: Una, dos...
tres...
cuatro...
cinco...
(«Los contadores de estrellas»)

No consigo
alcanzarle: Una, dos...
tres...
cuatro...
cinco...

Una, dos expresa rapidez, cierto entusiasmo competitivo; *tres... cuatro...* manifiestan el retraso, el cansancio, la lentitud, la imposibilidad que se acentúa con el *cinco...* final que es término de un esfuerzo que comenzó optimista.

En otros casos esta distribución sirve esencialmente para destacar la palabra aislándola de las demás ya que «como cada palabra tiene un alma —dijo Rubén Darío— hay además de la armonía verbal, una melodía ideal»:

Las sombras de la tarde se llevaban
un caudal de recuerdos.
Las palabras temblaban en los labios
como si hubiesen miedo.

De la ventana abierta se veían
lejos
sedas cambiantes, aguas de la noche.

De la ventana abierta, el pensamiento
hilaba copos de unas cosas sucias
para un cordón de vida
nuevo
que fuera rojo
—sí— que fuera rojo
y sano
y recio.

(«El propósito»)

El vocabulario es sencillo —por lo menos lo encontramos sencillo visto desde este momento—. No hay búsqueda de palabras cultas, aristocráticas y armoniosas —de dentro y de fuera del castellano— que tanto obsesionó a los modernistas y, curiosamente, a bastantes poetas de nuestros días. Huye Dámaso Alonso, el juvenil Dámaso Alonso, de los vocablos brillantes que en nada compaginaban con los estados de alma que refleja este libro. No desdeña la palabra humilde aunque, tampoco por ahora, se siente inclinado hacia ella. Intencionadamente, ya lo hemos visto, emplea palabras plebeyas de la ciudad y no vulgarismos. Emplea las frases breves y su sintaxis no presenta dificultades. Ignoro lo que opinarán los estructuralistas. Juzgo como lector. También encontramos la imagen manifestada con las menos palabras posibles y, en ocasiones, con valor simbólico tal como la defendía Baudelaire: *la phrase poétique peut exprimer toute sentation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel subtantif avec tel adjetif, analogue ou contraire.* Las metáforas y comparaciones están siempre al servicio del contenido poético y no únicamente como juego, como alarde de poeta ingeniosamente artificioso. Hay que hacer alguna excepción: cuando expresa un sentido grotesco o burlesco (23).

Poemas puros. Poemillas de la ciudad evidencia a un joven poeta conocedor perfecto de la técnica literaria y con un prematuro cansancio, tristeza y melancolía. Nos va dejando en los versos las impresiones que la vida le reportan con su misterio, con su belleza. «Ningún muchacho, ningún hombre admira un paisaje antes que el arte, la poesía —aun una simple palabra— le hayan abierto los ojos», afirma Cesare Pavese (24). Dámaso Alonso, poeta de menos de veinte años, comienza ayudado por otros poetas, pero no queda en glosa, en repetidor. En las poesías recogidas en este primer libro

(23) Quedan por estudiar otros aspectos de *Poemas puros...* como el color en su doble significado de simple valor plástico y como simbólico: la aliteración, la repetición y, especialmente, el encabalgamiento, y *rejet* que es frecuente en la poesía de Dámaso Alonso y que ya aparece en el primer poema de su libro inicial.

(24) *El oficio de poeta.* Selección y traducción de R. Alonso y H. Gola, Buenos Aires, 1957.

más que fascinación por los poetas preferidos lo que hallamos es el valerse de ciertos caminos abiertos por ellos para poderse encontrar a sí mismo, para ya en su verso, su mundo y actitud ante él. Tanto es así que en *Poemas puros...* están, patentes o insinuados, los motivos centrales que luego, enriquecidos, se manifestarán en su poesía posterior. Cambiarán las formas externas, la dicción y procedimientos estilísticos —no todos— pero no habrá rompimiento total en cuanto al pensamiento y al sentimiento. Sí, luego, mucho más maduro y hondo y hasta trascendental, cosa que no le preocupó en su poesía moza. En *Poemas puros...* está la angustia, la melancolía, la tristeza, el pensado optimismo, la ironía, el humor, el pesimismo, la contemplación de la injusticia del mundo, que en *Hijos de la ira* tendrá su culminación, la herida de las cosas, el paisaje, la pena por el tiempo que pasa, que en *Hombre y Dios* adquiere tantas variadas tonalidades con ese acentuado, apasionado deseo de vida, de existencia: «Ese muerto», «Gozo del tacto».

En fin: el conocimiento de la poesía de Dámaso Alonso queda incompleto con la lectura, tan sólo, de las composiciones de *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* que han pasado a las antologías. He intentado dar una somera visión poética del Dámaso Alonso juvenil que creo necesaria para un cabal entendimiento de los Dámaso Alonso sucesivos.

RAFAEL FERRERES

Paseo de la Ciudadela, 13
VALENCIA-4

LA «NOCHE OSCURA», DE DAMASO ALONSO

EVOCACION

Hijos de la ira es un libro que se publica en 1944. Se ha dicho mil veces: año de *Oscura noticia* y de *Sombra de Paraíso*. También mil veces se ha dicho que el curso de la poesía española se cambió en aquel momento (1). Así las cosas, son noticias de manual, pero los manuales dicen las cosas sin enterarse de lo que cuentan. Hace falta haber vivido 1944 para saber qué significan exactamente esas palabras. Más aún, y cargo con el subjetivismo de la afirmación, ser mozo que entonces empezaba a vivir contemplando las cosas sin ningún encono. Por eso me parece que mucha gente que habla de subjetivismos y zarandajas por el estilo no acierta a entender nada de lo que trae entre manos. Porque ignora lo que suelen llamar —ellos— parámetros, o la circunstancia de Ortega. En Salamanca estudiábamos las cosas que suelen estudiarse; yo venía de una ciudad en la que se hablaba mucho de poesía, mucho más de lo que hablaban mis compañeros de Salamanca; también éramos —1943— 81 en clase. César Real de la Riva puso en mis manos aquellos libros. Y de ellos hablé a mis compañeros. Alfredo de los Cobos, de Vicente Aleixandre; yo, de Dámaso Alonso. Casi treinta años son muchos años para hurgar el recuerdo, si el recuerdo no es otra cosa que una nostálgica evocación. Pero la poesía de Dámaso Alonso no ha sido un pedrusco que pasa a las salas de arqueología (algún profesor norteamericano todavía no se ha enterado), sino que ha sido siempre —en mí al menos— el remejedor que ha impedido que la conciencia se aposara. Por eso, treinta años después —y eludo muchas cosas intermedias— quisiera encontrar la explicación de algo de lo que ahora —Dios sabe que menos pedante y, desde luego, con la misma sinceridad— pienso que en 1944 nos conmovió a los mozos que estudiamos tercero o cuarto de Letras (2).

(1) Brevemente: en una excelente antología que —como es de rigor— no comparto siempre en su criterio selectivo (J. P. González Martín, *Poesía Hispánica, 1939-1969. Estudio y antología.* El Bardo. Barcelona, 1970, pp. 52-56) y en el mejor estudio dedicado a Dámaso Alonso (Miguel Jaroslaw Flys, *La poesía existencial de D. A.* Gredos. Madrid, 1968).

(2) Emilio Alarcos habló de todo esto: «Hijos de la ira en 1944» (*Insula*, 1958, núms. 138-139, página 7).

EN TORNO AL ESTILO

Después de mucho hablar la gente suele encontrarse bastante cerca. Vossler y Spitzer decían que estilo es el «uso personal del lenguaje», para Guiraud

> Le style est l'aspect de l'énoncé résultant d'un choix [...]. Selection des formes, il est donc un écart qui identifie la parole par opposition à d'autres formes possibles. C'est donc un langage spécifique, ou plus exactement, un langage consideré dans ce qu'il a de spécifique et qui trouve dans la langue les moyens d'actualiser cette spécifité. Mais qui ne les trouve qu'en partie, c'est pourquoi il este une sémiogenése, une invention du langage, etc. (3).

Creo que —por una vez— la decantada claridad francesa resulta un tantico más abstrusa que la oscuridad germánica. Más acertado anda Guiraud cuando trata de abreviar: «Le style est la conquête d'une liberté individuelle sur les contraintes de la convention collective». Sin querer, las piezas han venido a pasar por nuestro esperadero. Porque la libertad individual, si es libertad, no es para uno sólo, sino para la convención colectiva. Y esto es lo que ahora quiero señalar. Al romper —1944— con toda la creación poética de posguerra, la poesía de Dámaso Alonso lograba —por supuesto— la libertad personal, a través de su propio y personal estilo, pero conseguía, para las gentes de entonces, y para otras muchas que vinieron después, y no se enteraron, la libertad de su expresión o, si se quiere, su hallazgo más íntimo.

Una obra —y este es el problema— si es original, sorprende siempre por la extrañeza de su lengua. El poeta en este caso ha roto con los convencionalismos, pero ha tenido que usar unas palabras que estaban ahí, al alcance de cualquier mano, y las ha descubierto, o ha descubierto en ellas unas posibilidades subyacentes que el comercio cotidiano había enmascarado. La palabra entonces se convierte en un signo con una carga intencional habitualmente desconocida, y el signo —tantas veces trivial— adquiere una tercera dimensión, más allá del significante y del significado; la intencional que le da el creador. Y esta va a ser mi tarea hoy: intentar descodificar el mensaje, según la terminología al uso.

CONNOTACION NEGATIVA

Encontrar el sentido de las palabras en un poeta es —ni más ni menos— buscar en ellas lo que pueda haber de diferenciador en un

(3) *Les fonctions secondaires du langage*, apud *Le Langage* (direction d'André Martinet). Encyclopédie de la Pléiade. París, 1968, p. 457.

uso. Estilo. Pero estilo trascendido: no sólo la valoración estética de un hecho, sino la intención metapoética de los contenidos. Algo que va mucho más allá de la utilización del lenguaje para descubrirnos —gracias a él— normas de conducta. La importancia de esta poesía trascendida a niveles éticos, sin perder —claro— su sentido poético, pues de otro modo habría dejado de interesarnos, se basa en la coherencia con que pueda estructurar su propio sistema de comunicación. Entonces, lo primero que habrá que buscar es el orden conceptual del poeta, sustentado en unas palabras que arman y mantienen en pie el edificio. Tampoco ahora hemos de padecer espejismos: un poeta no es un filósofo. En él, la coherencia mental depende de estados anímicos más que de lógica mantenida. Es posible que veamos cambiar los mensajes líricos, porque habrá cambiado —también— el alma de quien los crea. Salvedades éstas que pretenden no curarse en salud, sino justificar una realidad, sin dogmatismos y sin forcejeos.

En 1944 aparecen los dos libros de Dámaso Alonso ya aludidos: *Oscura noticia* e *Hijos de la ira*. Los títulos transparentan una voluntad: manifestar un mundo de turbulencias. Los sustantivos van condicionados por unos elementos que modifican mucho las nociones base: *oscura, de la ira.* Pero las condicionan negativamente, rompiendo la armonía luminosa de la creación con esas turbideces que acompañan al mensaje, con esa cólera —no amor— que ha engendrado a los hijos. Si los títulos son tan inequívocamente negativos, todo el mundo que trata de cobijar bajo su amparo estará sometido a tales sentimientos. La búsqueda de lo que sea diferencial en la poesía de Dámaso Alonso no podrá hacerse con relación a un mundo de perfecciones, sino a un mundo de desequilibrio. En tal sentido, lo más opuesto al *Cántico* de Jorge Guillén. No un cántico, sino la palinodia por haber perturbado la armonía de la creación. Matoré emplea el concepto de *palabra-testimonio* para ordenar el léxico dentro de un campo nocional (4). Su punto de partida es válido para nuestro objeto: el mundo nocional de Dámaso Alonso es todo ese conjunto de negaciones con que la criatura ha roto la perfección creada por Dios, monstruo el hombre por cuanto es forma perturbadora del orden (5):

---

(4) En el *Index du vocabulaire du Symbolisme* este valor suele tener la *palabra-clave*, que Matoré emplea para otros fines (Cfr. los cuadernos que P. Guiraud publicó con aquel título en 1953 y 1954). En el *Index, palabras-temas* son las más empleadas por cada autor (*Index des mots d'Alcools*. París, 1953, p. 1).

(5) Para nuestros clásicos, *monstruo* era 'híbrido', 'lo que se sale de las leyes de la naturaleza'. Para la voz, vid. Gerardo Diego, «Presentación de Dámaso Alonso» (*Insula*, núms. 138-139, 1958, pp. 1 y 5).

No, ninguno tan horrible
como este Dámaso frenético,
como este amarillo ciempiés que hacia ti clama
con todos sus tentáculos enloquecidos,
como esta bestia inmediata
transfundida en una angustia fluyente;
no, ninguno tan monstruoso
como esta alimaña que brama hacia ti,
como esta desgarrada incógnita
que ahora te increpa con gemidos articulados (6).

Hemos de buscar en el interior de un campo nocional tan claramente manifestado «des éléments particulièrement importants en fonction desqueles la structure lexicologique se hiérarchise et se coordonne» (7). Las palabras que Dámaso Alonso empleará para dar testimonio de sí mismo; de sí, hombre, ni mejor ni peor que los demás hombres, serán las que hagan cobrar un valor distinto a su obra. Suyas e inconfundibles. Por eso tuvieron carácter revolucionario, por eso dieron otro sesgo a la poesía española y por eso —sí, aunque convenga enturbiarlo— nos dieron fe y esperanza a quienes éramos estudiantes por 1944. Entonces resulta que esas palabras que tienen peso en su vocabulario son «el símbolo material de un hecho espiritual importante»; aquí, el hombre perturbador de la creación, la maldad recóndita, la fealdad encubierta, no son otra cosa que el testimonio de cuanto hipócritamente se oculta *(oscura noticia)* hasta que el poeta tiene la sinceridad de manifestarlo *(hijos de la ira).*

Esta enumeración nos hace ver algo insoslayable: la palabra va a servir para manifestar un estado espiritual; más aún, un estado espiritual que protesta contra toda la situación que viene siendo aceptada; más aún, una protesta contra todos los hombres (8). Cualquiera que sea la palabra-testimonio que encontremos será una palabra con plétora semántica, en ella se irán reflejando todos esos contenidos que el poeta quiere transmitir —suyos, ambientales, humanos— y para los que no dispone sino de un parvo léxico. El vocabulario se hará deslizante para acudir a tanta brecha como se abre, tendrá que cargarse de intensidades desacostumbradas para lograr el tono que

---

(6) «Monstruos», en *Hijos de la ira*, edición de Elías L. Rivers, p. 82. Citaré siempre por esta edición y, simplemente, *Hijos*.

(7) G. Matoré: *La méthode en Lexicologie. Domaine français.* París, 1953, p. 65.

(8) En la edición de *Hijos de la ira* por la que cito, el poeta ha escrito:

> Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la «estéril injusticia del mundo» y la total desilusión de ser hombre (p. 30).

se busca o tendrá que permanecer estático en las descripciones objetivas. Resultará entonces que lo que era —sólo— un problema estilístico de selección de vocabulario, se ha convertido en un hecho testimonial: la palabra intenta salvar la sinceridad de una vida con ese dinamismo, ajeno a lo que es el lenguaje académico. La gran lección de esta poesía es —precisamente— su neologismo, no a la manera gongorina, sino en la fe que el poeta atestigua al dotar de contenido a las palabras que utiliza. Pero necesitamos la llave para abrir ese mundo tan patente, aunque todavía desconocido.

NOCHE, PALABRA TESTIMONIO

Hijos de la ira es el libro fundamental para nuestro análisis: por su valor intrínseco, por su trascendencia. De él partirá y en torno suyo dispondrá de los demás. *Hijos de la ira* tiene una motivación paulina; el lema bajo el que se cobija el libro pertenece a la epístola a los Efesios (II, 3) y cobra su cabal sentido en un contexto más amplio:

> Vosotros estabais muertos por vuestros delitos y pecados, en los que en otro tiempo habéis vivido, siguiendo el espíritu de este mundo, bajo el príncipe de las potestades aéreas, bajo el espíritu que actúa en los hijos rebeldes. Entre los cuales todos nosotros fuimos también contados en otro tiempo y seguimos los deseos de nuestra carne [...], siendo por nuestra conducta hijos de ira, como los demás (*Ef.*, II, 1-3).

Creo que estos versículos son una síntesis del libro: la más fiel, la más justa. Naturalmente no pretendo decir que los poemas hayan sido motivados por una lectura previa; me parece innecesario. Sí me importa consignar lo que me considero sustancial: el poeta ha elegido un lema y ese lema —de inequívoca correspondencia— está inserto en un texto de léxico negativo (*muerte, pecado, rebeldía, carne*), que, para el hombre nuevo que crea el cristianismo, es la imagen antitética de la vida que San Pablo quiere dar: «Fuisteis algún tiempo tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor; andad, pues, como hijos de la luz» (V, 8). El poeta se ha detenido en el primer tramo; el desarrollo de su peregrinación hacia la luz se cumple por otras veredas, pero en *Hijos de la ira* lo paulino es todo el mundo tenebroso que el poeta describe y que constituye el substrato de su trascendencia poética. Es lo que ahora vamos a ver: la creación de un léxico testimonial partiendo del vocabulario negativo de San Pablo. Escuetamente, la oposición *tinieblas-luz*. Dámaso Alonso desarrolla

con mil matices, con mil interpretaciones el ser *hijo de la ira,* el ser *tinieblas,* y es ésta la clave que necesitamos para interpretar su contenido poético.

No creo fácil explicar a un poeta ignorando sus circunstancias vitales. No creo, tampoco, necesario descender a ningún tipo de cominería. Pero el caudal de experiencias (digamos, experiencias también las lecturas) que el poeta tiene condicionará de algún modo su propia creación. Difícil seguir este camino en un hombre de inmensas lecturas. Tal el caso de Dámaso Alonso. Pero a través de lo que de él sabemos (sus trabajos de investigador) podemos rastrear el camino de lo que pueden ser sus preferencias. Y no deja de ser importante que la epístola *A los Efesios* esté presente en los grandes poemas de San Juan de la Cruz (9), una de esas entrañables preferencias del gran investigador. En los comentarios a la *Noche oscura,* el místico carmelita había escrito:

> no estando esta alma perfeccionada en amor [...], aunque, según el entendimiento, por estar a oscuras y no ilustrado se siente indigna y se conoce miserable (10).

Y a continuación habla de *tinieblas,* de *miserias,* de *males.* Un caudal de lecturas del poeta estaba bien cerca de San Pablo, pero con él coincidía el testimonio de San Juan, entrañado en el quehacer del científico (11). Todo llevaba a un vocabulario tenebrista; el que aparece en los *Hijos de la ira,* el que Dámaso Alonso tiene que ir elaborando para transmitirnos su oscura noticia. En este sentido, la negación de toda luz es la noche, culminación de una serie de tanteos a través de las sombras. Y aquí tenemos que descender al análisis lingüístico (12).

Partiendo de Hjelmslev (13), consideramos unos valores puramente denotativos en nuestro análisis de la palabra *noche.* En ellos —y son con mucho los más escasos en la poesía de Dámaso Alonso— *noche* no es sino el «tiempo en que falta sobre el horizonte la cla-

---

(9) Véase para ahorrar palabras la página 1209 de las *Concordancias de las obras y escritos del doctor de la Iglesia San Juan de la Cruz,* por Fr. Luis de San José, O. C. D. Burgos, 1948.

(10) *Obras de San Juan de la Cruz,* edic. P. Silverio de Santa Teresa, O. C. D. Burgos, 1931, página 443, § 9.

(11) La primera edición de la poesía de San Juan de la Cruz es del CSIC. Madrid, 1942.

(12) *Nuit* es, también, una de las palabras-clave de Apollinaire (Guiraud, *Index d'Alcools,* ya cit., p. 1) y de Rimbaud (Guiraud, *Index des mots des «Illuminations».* Paris, 1954, § 3), pero no de Valéry, Mallarmé y Verlaine *(Index des mots des poésies de Paul Valéry, de Stéphane Mallarmé).* En Valéry y Claudel, *nuit* es *palabra-tema* (añádase a la lista de trabajos de Guiraud: *Index des mots des «Cinq Grandes Odes», de Paul Claudel.* París, 1954, § 2).

(13) Vid. *Prolegómenos a una teoria del lenguaje* (trad. José Luis Díaz de Liaño). Madrid, 1971, pp. 160-161.

ridad del sol» (*DRAE*, s.v.), tal y como puede leerse en el arranque de *Mujer con alcuza* o en los tiernos versos *La madre.*

> *¿Adónde va esa mujer,*
> *arrastrándose por la acera*
> *ahora que ya es casi* noche,
> *con la alcuza en la mano?*
>
> (Páginas 71-72.)

> *Ves: todavía hay rocío de la* noche; *llevamos los zapatos llenos de deslumbrantes gotitas.*
>
> (Página 89.)

Son dos o tres testimonios (14), y nada más. La palabra va a aparecer condicionada por una adjetivación que nos permitirá ir descubriendo todo un mundo simbólico, oculto en el plano de la expresión, y que se va haciendo patente gracias a las nuevas cargas semánticas que recibe. Veíamos que la *noticia* era *oscura,* es decir, más que *noticia,* más que la suma del sustantivo y el adjetivo; *hijos de la ira* no son —sólo— dos sumandos *hijos + de la ira,* sino todo un mundo que el lector intuye o trata de encontrar en esa protesta que el poeta expresa. Entonces surgen una serie de elementos que —incrustados— en *noche* hace tener a la palabra un valor trascendido: es decir, nos habremos instaurado en lo que Hjelmslev llama *semiótica connotativa* (15). ¿Cómo procede el poeta?

Desde una simple denotación, la *noche* se convierte en símbolo y, al dar un valor nuevo a la palabra, el poeta se ve condicionado por una serie de elementos que van desde la tradición hasta su experiencia personal inmediata. Así, pues, lo que entendemos por símbolo («una imagen o [...] entidad que, por su misma naturaleza y estructura, evoque a otra») (16) no es fruto del acaso: el propio símbolo remite a algo que ya no es la entidad simbolizada, sino que intenta captar la nueva realidad despojándose de los contenidos de la primitiva (17). He aquí una serie de pasos que es necesario ordenar: la connotación surge en el momento en que el signo puramente denotativo es modificado por algún condicionante; después, la palabra

---

(14) Añádase «algún chillido como un limón agrio que pone amarilla un momento la noche» (*Mujer con alcuza,* p. 75), aunque —tal vez— el símbolo que ha condicionado a toda esta parte del poema se haya introducido en nuestra voz.

(15) *Op. cit.*, pp. 160-161.

(16) Vid. Furio Jesi: *Literatura y mito* (trad. A. Pigrau). Barcelona, 1972, p. 19.

(17) Cfr. Jesi, *Op. cit.*, p. 21, aunque abandono pronto el punto de partida del teórico italiano que —me parece— es demasiado estrecho.

adquiere alguno o algunos de los valores que le hacen tener un contenido nuevo o en trance de crearse y, por último, se convierte en ese símbolo que se ha despojado de un campo que es neutro para la eficacia poética.

En el momento mismo en que el poeta —cualquier poeta— intenta salir del mundo denotativo, es que trata de dotar a las palabras de unos contenidos cuya virtualidad es ajena a la simple expresión. *Noche* es ese elemento objetivado que describe el diccionario académico, pero es —además— un valor no desgastado, como el que García Lorca trata de descubrir en la *noche que noche nochera,* según estudió bellamente Leo Spitzer (18). La noche de Lorca es una «auténtica y verdadera noche»; la de Dámaso Alonso es mucho más, trasciende del plano de la expresión para afectar al del significado; es un símbolo lingüístico-literario elaborado por una serie de motivos que afectan no sólo al concepto «noche», sino a todas aquellas motivaciones que en el lector ha evocado —como simple punto de partida— la palabra *noche.* Gillo Dorfles, no sin un pique de reproche ha escrito:

> El arte de nuestros días, especialmente el literario y el poético, siempre se ha refugiado en un limbo simbólico y lejano, rehusando o evitando a propósito la mera validez denotativa, para verter todos sus impulsos a favor de un dominio absoluto de cociente connotativo (19).

Pero ello es necesario. El poeta parte de una inicial desconfianza: las palabras son viejas y se han desgastado. La connotación logra repristinar los contenidos vaciados; es más, los contenidos en su origen no son otra cosa que signos muy pobres. No los poetas, el hombre de la calle vuelve al origen mágico cuando habla de la *noche cerrada,* como si las demás estuvieran abiertas, o de la *noche negra como la boca de un lobo,* como si las otras fueran luminosas (20). Para devolver su valor a las palabras, el poeta tiene que destrivializarlas, hacerlas —de nuevo— significativas. Dámaso Alonso no busca el «limbo simbólico y lejano», sino la realidad inalienable e intransferible; hacer ser a la palabra, palabra. Esto en un primer momento; luego, no, pues para él el signo poético es más que el signo lingüístico. Y lo es para él, y para el lector que encuentra en

(18) *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que»* (NRFH, II, 1942, p. 254: «El hablante procede, pues, a un enriquecimiento [...], de la palabra primordial [...], no por acaparamiento expresivo de otras ideas o imágenes [...], sino un enriquecimiento en profundidad, intensivo»).

(19) *Estética del mito* (trad. R. Vernengo). Caracas, 1970, p. 13.

(20) Hesíodo en la *Teogonía,* al hablar de las divinidades inmortales, llama, precisamente, *negra* a la noche (vv. 20, 108, etc.).

el poema algo más que la simple descripción de un hecho. Acaso el símbolo lo ha puesto el lector: la *Mujer con alcuza* parte de un motivo real, expresado con un lenguaje denotativo y empieza a convertirse en símbolo; el poeta quiere darle un sentido, pero «algunos críticos» (esto es, lectores con pedantería) le dan otro (21). Las mismas palabras, en un mismo poema, van trascendiéndose. Son los pasos que vamos a seguir, justamento los que nos permitirán llegar a la comprensión de una gran obra. Porque si nos atuviéramos a la dualidad saussureana del signo (significante + significado) difícilmente pasaríamos de una superficie apenas sensible. Pero lo que nos interesa no es el conjunto de unos hechos, sino el cómo se han contado esos hechos y lo que nosotros somos capaces de llegar a conocer: «*Hijos de la ira* es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba» (22). La obligación del crítico es entenderlo —otros dirán, perdón, descodificarlo— y eso no puede hacerse si nos atenemos sólo a su carácter denotativo. La dedicatoria de *Oscura noticia* dice: «A dos muertos queridos: Miguel de Unamuno, Antonio Machado.» ¿Se ha pensado lo que esto significó? Lo dije en público cuando presenté a Dámaso Alonso en la Universidad Autónoma de Madrid; algo de ello he escrito en ocasión no muy lejana. Y baste.

NOCHE Y SUS CONNOTACIONES

En las culturas primitivas la *noche* era —y sigue siendo (23)— un cofre de misterios. La elaboración culta de Occidente no ha olvidado alguno de los ecos con que fue dotada por la antigüedad clásica; en Grecia y Roma tenían hacia ella un respeto cargado de temores y ceremonias propiciatorias. La Noche era hija del Caos, hermana y esposa del Erebo; madre, sin unión carnal (24), del Destino (*Moira*, las *Parcas*), del Sueño (*Hipnos*), de la Suerte (*Moros*), del Sarcasmos (*Momos*), de la Miseria, de las Hespérides (*Ninfas del Poniente*), de Némesis, del Fraude (*Apaté*), de la Concupiscencia, de la Vejez, de

(21) En el prólogo que puso a la edición de Rivers, dijo:

> *Hijos de la ira* ha sido un libro interpretado de muy diversas maneras [...]. No sé si será incorrecto que yo dé también mi propia interpretación (p. 29).

(22) Página 29 de la edición de Rivers.

(23) *Vid.* Luis da Câmara Cascudo: *Diccionario do folclore brasileiro*. Río de Janeiro, 1954, s. v. *noite*.

(24) En la *Teogonía* (vv. 211-214) se van narrando todos estos hechos:

> Parió la Noche a la odiosa Muerte, a la negra Ker y al Destino. Como parió al sueño, y, con él, al linaje entero de los Ensueños. La tenebrosa Noche los parió a todos ella sola, sin acostarse con nadie. Después alumbró al Sarcasmo, a la dolorosa Aflicción y a las Hespérides.

la Discordia (*Eris*) (25)... La *Noche*, cobijo de fantasmas, de almas de ultratumba, de luces espantosas, de gritos, de gemidos, de extrañas penitencias, de monstruos... Difícil que al trasfondo del hombre culto no llegaran ecos de tan variados testimonios, concordes todos en producir terrores. Por eso la poesía de Dámaso Alonso está cargada de unos significados en los que la *noche* se asocia al «terror» (26), al «horror» (27) o al «espanto» (28), se identifica con el «frenesí» (29) y la media noche es —también para él— la «hora horrível é de universal asombro fantástico»:

Ah, nosotros somos un horror de las salas interiores
en cavernas sin fin,
una agonía de enterrados que se despiertan a la media
noche,
un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra por
entre minas de carbón (30).

El «limbo simbólico y lejano» no lo ha puesto el poeta. El poeta ha recibido una tradición elaborada y la ha purificado. La palabra se ha hecho connotativa por asociación con unos determinantes que purgan la trivialidad repetida y, acaso sin pensarlo, el poeta ha devuelto a la palabra *noche* todo lo que fue en su origen mítico, antes de que otros hombres y otros poetas desvirtuaran el terror genesíaco. No se olvide, hijas de la Noche eran las *Keres*, que en un poema del siglo VI antes de Cristo son descritas como

> de color azul oscuro, rechinando con sus blancos dientes, estas Keres —terribles, insaciables, ensangrentadas— disputaban entre sí a los que caían, porque todas ellas buscaban con avidez beber su sangre negra. Al primero que se desplomaba herido, lanzaban hacia

---

(25) Y aún habría que pensar en las *Euménides*, para algunos también hijas de la Noche y aducidas en un texto bien concreto de Dámaso Alonso («Raíces del odio», p. 122). Pueden verse los versos 220-229 de la *Teogonía*, recién citada.

(26) «Quede a nosotros / turbio vivir, *terror nocturno, / angustia de las horas*» («En el día de los difuntos», apud *Hijos*, p. 50). «Oh Dios, / no me atormentes más. / Dime qué significan / estos monstruos que me rodean / y este espanto íntimo que hacia ti gime en la *noche*» («Monstruos», *Ibíd.*, p. 86). «A veces en la *noche* yo te siento a mi lado, / que me acechas, / que me quieres palpar, / y el alma se me agita con el terror y el sueño, / como una cabritilla, amarrada a una estaca» («En la sombra», *ibíd.*, p. 95). De ahí que la voz surja para perseguir implacable al hombre acorralado por el terror: «Espacios: plaza, plaza al hombre! / Bajo la comba de plomo de la *noche*, oprimido / por la unánime acusación de los astros que mudamente / gimen, / ¿adónde dirigirás tu planta?» («El último Caín», *apud Hijos*, p. 61).

(27) «Y celas de la *noche*, / la ardua / *noche* de horror de tus entrañas sordas» («Cosa», *ibídem*, p. 60).

(28) «Oh, sobre todo esos ojos / que no me permiten vigilar el espanto de las *noches*, / la terrible sequedad de las noches» («Los insectos», *ibíd.*, p. 115). *Vid.* también «A Pizca» (página 94).

(29) «Ah, mi conciencia ardía en frenesí, / ardía en la *noche*, / soltando un río líquido y metálico / de fuego» («Dolor», *ibíd.*, p. 103).

(30) «En el día de los difuntos» *(Hijos*, p. 49).

él sus inmensas uñas, y su alma descendía al Hades, al helado Tártaro [...]. Cerca estaba la Sombra de la Muerte, lamentable y horrible, pálida y descarnada (31).

Pero en la época clásica, Ker extendió su significado, se convirtió en apelativo y acabó identificándose con los demonios de la sombra y, especialmente, con la *Muerte* (32). Dámaso Alonso, hombre culto, no necesita de todo esto para crear sus poemas. Aduzco los testimonios porque prueban cómo el poeta devuelve a la palabra su *vis magica* por un proceso de intuición y las connotaciones que va implicando en su caracterización no hacen sino enfrentarnos con el creador. Porque Dámaso Alonso va ahondando en el espanto que la *noche* le produce y llega a identificarla con la «muerte», del mismo modo que el autor del *Escudo* la colocó junto a las Keres (33).

La *noche honda* todavía tiene un arraigo en la denotación primitiva; su nuevo valor aún no está en *noche*, cuyo contenido semántico se modifica al encontrar la palabra enmarcada en un contexto que, por inequívoco, la ha dotado de nuevo valor (34); el cambio semántico —tercer momento— se encuentra en la significación ya inesquivable de «muerte»:

ese verde cerrillo
que en lenta curva corta mi ventana,
y esa ciudad al fondo,
serán también una presencia oscura
en mi nada en mi noche.
¡Oh pobre ser, igual, igual tú y yo!

(Página 81.)

Noche = «muerte» en un proceso de triple andadura, con la tradición que opera en un hombre que, a su propia condición, une la de ser poeta y le lleva a descubrir el valor mítico de las palabras, al buscar en

(31) «El escudo», vv. 249-264.

(32) Martin P. Nilsson: *Geschichte der Griechischen Religion*, I, München, 1941, pp. 206-209.

(33) «¿Se te ha perdido el amo? / No: se ha muerto. / ¡Se te ha podrido el amo en *noches hondas*, / y apenas sólo es ya polvo de estrellas!» *(Hijos*, p. 120).

(34) «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la *noche* yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace cuarenta y cinco años que me pudro» («Insomnio», *apud Hijos*, p. 37). *Noche* ha dejado de ser simplemente denotativa, pues la lobreguez no necesita precisiones —día, noche— para el cadáver dentro de su nicho. Este dotar de vida real —con todas sus incidencias— a los muertos hace pensar en los dos planos fundidos en el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Añádase un nuevo testimonio: en «Mujer con alcuza» la denotación señalada en los primeros versos va alcanzando un carácter connotativo, algo así como si *noche* fuera el «cobijo de la muerte». «Y esta mujer se ha despertado en la *noche*, / y estaba sola, / y ha mirado a su alrededor, / y estaba sola / [...] / en el enorme tren vacío, / donde no va nadie, / que no conduce nadie» *(Hijos*, pp. 75-76; cfr. «Los insectos», p. 116). En «Insomnio», *noche* vuelve a asociarse a un léxico en el que *letal* es el testimonio poético que sustituye el vulgar «mortal, mortífero»: «¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas *letales* de tus noches?» *(Hijos*, p. 38).

ellas unos contenidos todavía virginales. No de otro modo había ocurrido en los versos de Paul Valéry (35).

La destrucción a la que conduce *noche* ⟶ «muerte» hace que en la palabra se vayan encerrando muchas connotaciones negativas: el «aislamiento implacable de Dios» (36), que será un «abandono del hombre a su propia soledad» y su «insolaridad con cuanto le rodea» (37), por tanto —como en la muerte desesperanzada— «vacío» (38) y «eternidad sin sentido» (39). En un plano puramente estético, la *noche* habrá sido la «perturbación de lo bello» (40).

TEORIA DE SIGNIFICANTES

Noche es palabra —acabamos de verlo— que en la poesía de Dámaso Alonso se ha cargado semánticamente con unos valores que podrían ser —simplificando matices— «espanto», «muerte», «soledad del hombre». Lógicamente no son sólo ellas las tres cuerdas del rabel. Como un son acordado, en torno a ese significante y al conjunto de significados con que se ha ido cargando, aparecen otros nombres de las cosas, lo que Jesi haría ser clave para interpretación estilística de cada escritor:

> Y así comparecen en la poesía los nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres primordiales en la mitología de cada cual: las imágenes-relato (41).

En el plano de la expresión, *noche* va asociada a una serie de significantes que evocan denotaciones primarias como «falta de luz» (*sombra, oscuridad, tiniebla, niebla, hondón, profundidad, abismo, ca-*

---

(35) Cfr. P. Guiraud: «Le champ stylistique du mot *ombre et* sa genèse chez Paul Valéry» (*Orbis Litterarum*, 1964, p. 14).

(36) «Oh Dios, / no me atormentes más. / Dime qué significan / estos espantos que me rodean. / Cercado estoy de monstruos / que mudamente me preguntan. / [...] / Que tal vez te preguntan, / lo mismo que yo en vano perturbo / el silencio de tu invariable *noche* / con mi desgarradora interrogación» («Monstruos», p. 85).

(37) «Cuando estaba más lleno de náuseas y de ira, / me has visitado, / y con tu uña, / como impasible médico / me has partido la bolsa de la bilis, / y he llorado, en furor, mi podredumbre / y la estéril injusticia del mundo, / y he manado en la *noche* largamente / como un chortal viscoso de miseria» («Dedicatoria final. Las alas», p. 143).

(38) «Las sombras que yo veo tras nosotros / [...] / son la tristeza original / [...] / ese espanto en la entraña / de todo lo que existe / (entre dos *noches*, entre dos simas, entre dos mares), / de ti, de mí, de todo» («A Pizca», p. 94).

(39) No aduzco ejemplos: recuérdese la repetición —eficacísima en su monotonía— de *noche y días, días y noches* en largos fragmentos de la «Mujer con alcuza».

(40) «Tú empañas con tu mano / de húmeda *noche* los cristales tibios / donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando apenas / era tierna la dicha, se estrenaba la luz, y pones en la nítida mirada / la primer llama verde / de los turbios pantanos» («La injusticia», página 40).

(41) *Literatura y mito*, ya citado, p. 169.

verna, oquedad, pozo, bosque, turbio), «período de tiempo opuesto al día» (*madrugada, tarde, crepúsculo* y, en relación con este significado, *luna*) (42). En el plano del contenido, cada una de estas palabras va adquiriendo las mismas connotaciones de que se apropió *noche*. Así «espanto» está evocado por *bosque* (43), por *sueño* largo y frío (p. 56) y por alguna referencia secundaria (*abismales pozos sombríos*) que pudiera significar «cementerio» (p. 72) lo mismo que «*lúgubres* estaciones» (44); «soledad del hombre» por *oscuridad* (p. 75), *oscuro* (p. 73), «*sombra* cárdena» (p. 135).

Claro que todas estas palabras generan —a su vez— otros nuevos sistemas, como el bombardeo de partículas desde el núcleo inicial:

Sombra tiene su campo muy delimitado como «remordimiento» u «odio paterno» en *El último Caín* (pp. 61-67); como «animalidad frente a alma humana» en *Cosa* (p. 60) o *El último Caín* (p. 66); como «injusticia» en *La injusticia* (p. 39).

Oscuro podría ser el «pecado, todo aquello que se opone al candor de la infancia» (*Dedicatoria final*, p.142) o «lugar donde nace la injusticia» (*La injusticia*, p. 39) o un «recuerdo al morir» (*Elegía a un moscardón azul*, p. 81) (45).

Mancha lóbrega será la invocación de La injusticia (p. 39), lo mismo que otros significantes de oscuros cubiles: *caverna, oquedad* (ibídem).

El poeta está en su mundo. Pero su mundo —el de todos— se encuentra sumido en la locura: años quemados en guerras, estériles injusticias, desilusión de ser hombre serían casi sus propias palabras. Entonces el poeta Dámaso Alonso intenta indagar la «realidad del mundo» en su esencia y en su primera causa (46):

> El autor, participante en la vida, la ama intensamente; odia, al mismo tiempo, la monstruosa injusticia que preside todo el vivir [...]. El poeta no ha hecho sino condensar esa vaga ráfaga de terror que pasa por el hombre cada vez que por un instante abandona su conducta práctica y se detiene a considerar sus incógnitas radicales y del mundo (47).

Son todo motivaciones de hechos negativos, que con negaciones se expresan. En torno a la palabra *noche* se va a ordenar el con-

---

(42) *Madrugada* (pp. 101 y 130), *Crepúsculo* (pp. 77 y 121), *Tarde* (p. 47), *Luna* (p. 64).

(43) Claro que el terror podrá estar producido por los chacales que rodean al niño, pero lo rodean porque está perdido en el *bosque* («En el día de los difuntos», p. 44).

(44) Véase la nota de Rivers a los vv. 72-76 (p. 74).

(45) Añádase «*hosco* sol de *negruras*», «onda *turbia*» para designar a la misma «injusticia» (p. 40).

(46) Puede verse algo que puede ponerse en relación con esto, bien que no muy estrecha, en Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Gredos, Madrid, 1968, p. 178.

(47) Prólogo del autor a la edición que manejo (p. 30).

junto de realidades sobrecogedoras, y su expresión por medio de significantes. Para llegar a todo ello, el poeta ha devuelto el sentido mítico a las palabras, que han ido enriqueciendo su contenido por la experiencia de millones de seres, por la elaboración literaria y por el propio terror del hombre. Apresado en un mundo hostil, Dámaso Alonso no acierta a ver la aurora de su liberación porque la luz ha sido cegada por las raíces del odio:

> [...] *yo anhelaba aquella flor celeste,*
> *rosa total* [...]
> *que en el tallo de Dios se abrió una tarde,*
> [...]
> *el tibio, primer día,*
> *cuando amor se ordenaba en haces de oro.*
> *Y llegasteis vosotras, llamas negras,*
> *embozadas euménides, enlutados espantos,*
> *raíces sollozantes,*
> *vengadoras raíces* (48).

Entonces ha cantado, hijo de la ira, su canto, y con él el rezo de las canciones. Pero este mundo que ha creado para manifestar su dolor y el de los hombres que sienten como él, ha necesitado hacerse explícito en un léxico y el vocabulario ha tenido que servir para expresar sin ambigüedades los contenidos de conciencia. Para entender el hecho poético tenemos que recurrir a la ayuda de la lingüística. Partiendo de una simple denotación, *noche*, según la definición del diccionario académico, el poeta ha luchado por manifestar una serie de connotaciones que, trascendiendo a la palabra, la convertían en criatura poética. El valor testimonial que *noche* tiene en esta poesía no lo es por el diccionario, sino por toda la cargazón semántica con que el poeta la ha ido llenando. Es justamente la relación entre la forma y la sustancia en el plano del contenido lo que ha venido a manifestar la capacidad del creador. Aquella referencia inicial que hacíamos al uso personal del lenguaje cobra ahora su cabal sentido: de un significante gastado, Dámaso Alonso ha sabido obtener un mundo expresivo en el que ha empeñado su dolor, su protesta y su desesperanza. Eran las dianas a las que disparaba sus dardos, pero tenía que acertar para que la retórica —bienes de propios— se convirtiera en estilo. La palabra ha nacido como en una nueva creación. Pero no puede zafarse de su propia contingencia: es un signo lingüístico, esto es, «una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido» (49). Esos dos planos —el de la expresión y el del conte-

---

(48) *Hijos*, pp. 121-122.
(49) Hjelmslev: *Prolegómenos*, ya citados, p. 73.

nido— no son insolidarios, sino que mutuamente se condicionan. El poeta no se ha limitado a reestructurar una serie de contenidos de la palabra *noche*, sino que, además, ha hecho que una buena serie de significantes convergieran en un mismo campo semántico: el empleo de *sombra, oscuridad, tiniebla, hondón, profundidad, abismo*, etc., para indicar «falta de luz» no es otra cosa que una prueba de conmutación dentro de determinados contextos; el poeta ha realizado una sustitución onomasiológica para elegir en cada momento el significante preciso, pero todos convergentes en la palabra *noche*, símbolo inequívoco y absoluto de la «falta de luz» (50).

Por otra parte, el contenido de *noche* se ha llenado de connotaciones. Unas veces al quedar enmarcado por elementos que enriquecen lo que es un valor puramente denotativo; otras, porque el campo semántico de la palabra ha sido trasvasado a otros en los que el poeta descubre la nueva realidad. En este momento, es necesario interpretar cada enunciado para entender ese máximo de precisión que el vocabulario intenta expresar con un mínimo de medios. Es entonces cuando

> Le mot, par ailleurs, institue une correspondance implicite entre des analogies; il actualise l'image aux différents niveaux de symbolisation; il intègre automatiquement l'image concrète, ses valeurs symboliques et les mythes qui les supportent (51).

Dámaso Alonso desarrolla cumplidamente la doctrina y su *noche* se carga de valoraciones negativas, reductibles a los tres grupos que —sacrificando matices— acabo de considerar: 'espanto', 'muerte', 'soledad del hombre' (52). Lo que reducido a un esquema sería:

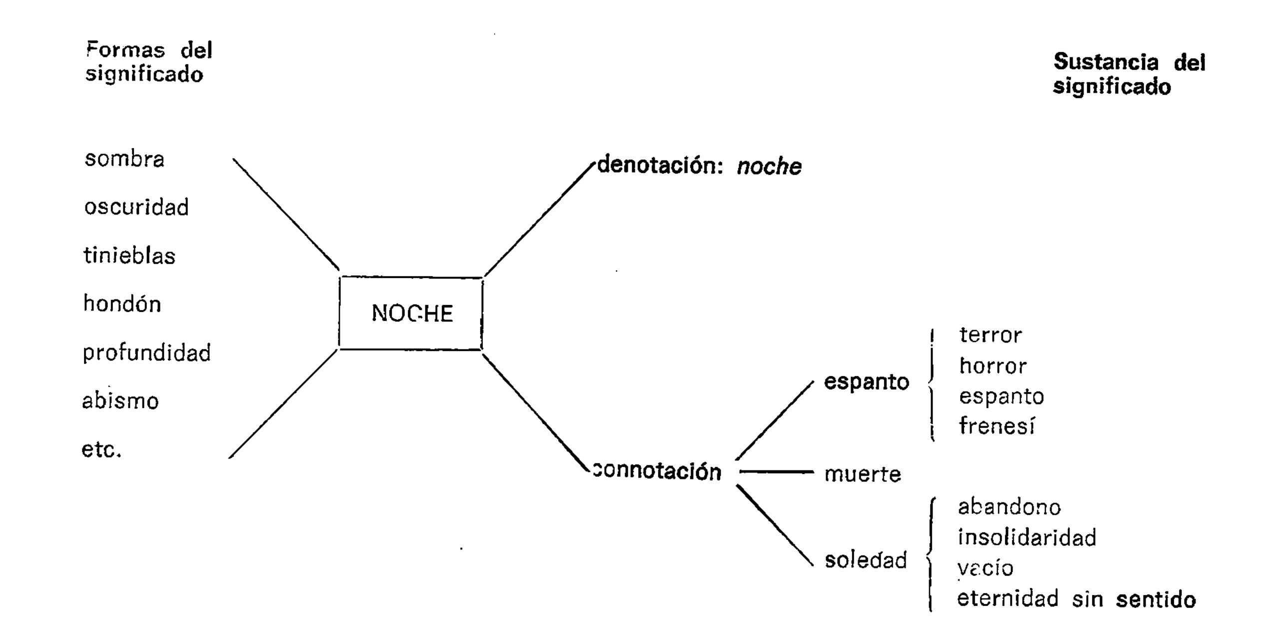
---

(50) Del mismo modo, *madrugada, tarde, crepúsculo* serán referencias convergentes en «período de tiempo opuesto al día».

(51) Guiraud: *Ombre*, ya citado, p. 17.

(52) *Vid.* Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Gredos. Madrid, 1968, p. 300.

PLANO DE LA EXPRESION



El propio Dámaso Alonso lo ha dicho: «Cada uno debe escribir como le sale de dentro». *Hijos de la ira* poco se parece a los garcilasistas, a la poesía pura y al surrealismo. Triple protesta literaria. Pequeñita contra la Gran Protesta. El valor del libro es testimonial ante la historia literaria y ante la Historia. Por eso es difícil establecer ningún engarce entre éste y sus libros anteriores. En los *Poemillas puros*, la *noche* apenas si sale de su pura denotación. En algún caso se aproxima a la poesía temporal de Antonio Machado (53); entonces la eficacia de la palabra esta en sí misma, no por cuanto puede connotar, sino por la nostalgia de que está impregnado todo el contexto (54). Si valiera el testimonio de Halliday, los valores significativos entran en contacto con los factores extralingüísticos, y son estos los que cubren con su ademán a todos los otros. No deja de ser notable ver como este sentimiento de nostalgia suavemente acariciado se documenta en otros textos en los que aparece la palabra (55). Tan sólo se excluye el poema *Crepúsculo* en el que las metáforas dan un sesgo connotativo a la voz:

La noche, monstruo negro, tiene abiertas
sus tremebundas fauces, para
devorar la ciudad multitornátil
que aun de un último sol está dorada.
(Página 67.)

Oscura noticia es un libro misceláneo (56). Antología se le ha llamado. Esto dificulta la cronología, que —a veces— hay que rastrear por indicios. Al lado de casos de pura denotación, fácilmente fechables (57); otros no lo son tanto, pues la apostilla final poco aclara («Los poemas no fechados en el texto han sido compuestos entre 1933 y 1943»): entre 1933 y 1943 han ocurrido, y estaban ocurriendo, las tragedias que hicieron sentir aquella «colectiva vesania» que condujo a «la total desilusión de ser hombre» (58). Y es verdad: hay dos poemas en que la *noche* se carga de los símbolos que ya hemos considerado, son *La fuente grande o de las lágrimas* y *A un poeta muerto.* Nada extraño: campos que cobijan el cuerpo destrozado de Federico y la elegía a García Lorca. Poemas coetáneos de los de su libro grande y como en ellos los elementos que vienen a llenar a la noche de con-

(53) *Vid.* para algún aspecto de esta cuestión, Flys, *op. cit.*, 172.

(54) *Llegaré en el crepúsculo*, p. 19.

(55) «Borrachos en las luces de la noche» (p. 25), «Y caen las estrellas» (p. 27), «Una isla de luz en la noche» (p. 35), «La espera» (p. 78).

(56) Citaré por la segunda edición. Hispánica. Madrid, 1944. Cfr. José Luis Varela: «Ante la poesía de Dámaso Alonso» *(Arbor*, 1960, p. 489).

(57) «Morir», «Viento de noche», «Fragmentos», poemas de *El viento y el verso* (1924).

(58) *Hijos*, p. 30.

notaciones trágicas o que la identifican ontológicamente con la 'muerte'. Aparte quedan dos poemas que deben ser tardíos (*Noche, Arbol seco*) porque coinciden (*abismo, pozo, gemidos*) con las conotaciones señaladas en *Hijos de la ira* (59).

FRAY LUIS DE LEON Y SAN JUAN DE LA CRUZ, EN LA CONVERGENCIA DE UN ESTILO

Deliberadamente, hemos dejado para este momento algo que ha quedado dicho de pasada. El poeta está condicionado por dos polos que lo mantienen en tensión: una herencia que recibe y la experiencia personal que hace borbotar a su creación. Dámaso Alonso —no reincidamos— ha hecho vivir con su interpretación a lo que es heredad de todos. En este momento quiero hablar de dos poetas —también— muy queridos: fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Fray Luis está abandonado de todos en las cárceles de la Inquisición (60), y Dámaso Alonso lo evoca «vendido por algunos de sus hermanos, abandonado de todos, y, más aún, durante mucho tiempo en la más impenetrable *noche* espiritual» (61). Este ser de excepción es el testimonio admirable de la hombría que ni ceja ni se doblega (62). Desde «el fondo de su poza, desde la sima de su abandono» y en unos «acerados, restallantes tercetos» encierra «la más poética expresión de la amargura de un alma inocente ante la injusticia: son —¿cómo no se dice?— un grito de protesta». Es, una y otra vez, el valor testimonial lo que Dámaso Alonso va rastreando en esta poesía llena —se creía— de sophrosyne. Valor testimonial del hombre frente a la «injusticia y la falsía»; el poeta escribe en la cárcel: sólo allí se entiende el sentido de su protesta, y su esperanza está en la *Virgen, que el sol más pura*. El poeta de hoy siente de la misma manera: más aún que fray Luis. Todo el mundo es una inmensa cárcel en la que el hombre está aherrojado, perseguido —también— por los odios y las injusticias y sin esperanza de luz. Entonces, en la cárcel de esta vida —poeta en desamparo— Dámaso Alonso ha escrito su hermoso poema *A la Virgen María* (63), imposible separarlo del de fray Luis (64), «la

---

(59) Ya no tiene nada de particular insistir en esto al leer «Mi tierna miopía» (p. 12 de *Hombre y Dios*. Málaga, 1955).

(60) *Vid.* «Tres poetas en desamparo», apud *De los siglos oscuros al de Oro*. Gredos. Madrid, 1958, pp. 120-124.

(61) A lo largo de estas líneas voy a utilizar —sin referencias explícitas, innecesarias por lo evidente— el estudio *Vida y poesía en fray Luis de León* (discurso en la solemne apertura del curso académico 1955-1956). Madrid, 1955, p. 20.

(62) Para una puesta al día de los problemas bibliográficos inherentes al gran escritor —muchos de ellos con referencia a nuestro quehacer—, *vid.* Pedro Sainz Rodríguez: *Introducción al estudio de fray Luis de León*. Rialp. Madrid, 1960.

(63) Faltaba en la primera edición de *Hijos de la ira*.

(64) Véase la temática según la comenta Dámaso Alonso en el artículo citado (*Vida y poesía en Fray Luis*, pp. 30-35).

poesía nacida más autenticamente del dolor, la más desgarradora y desgarradoramente bella de toda la literatura española» (65). Y Dámaso la va siguiendo: contra enormes fuerzas sombrías, con una angustia de niño sin madre, con auténtica agonía, con el terror de una alimaña herida y abandonada. Son palabras del poeta del siglo XX para interpretar el dolor del poeta del siglo XVI. Pero en el acercamiento humano Dámaso Alonso ha encontrado un venero que fluye a borbotones en los *Hijos de la ira:*

> En el caso de fray Luis, se trata de la más dramática, diríamos brutal, relación con los hechos concretos y que nos son bien conocidos (66). El dolor que atenazaba el corazón del poeta se le ha exhalado en verso (67); [...]. Hay varios matices, en estos poemas, pero en cuatro o cinco ese dolor es furia contra los inicuos enemigos, protesta contra la injusticia, y, a veces, casi alarido sin esperanza, de soledad y abandono (68).

Pero fray Luis triunfó de sus perseguidores y se remansó en la *Noche serena* (69). Dámaso Alonso se queda hundido en su *noche oscura,* la que connotaba la idea de 'muerte' en otro de los hitos señeros de la lírica española: Garcilaso (70). Y, en verdad, Garcilaso tiene —como Dámaso— los mismo terrores que se desatarán en la destrucción del hombre:

hasta que aquella eterna noche escura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.

(Soneto XXV) (71).

y que tornar llorando no podia
su caro y dulce amigo de la escura
y tenebrosa noche *al claro dia.*

(Elegía I, vv. 229-231) (72).

---

(65) *Ibidem,* p. 34.

(66) ¿Hace falta aducir el testimonio del *Prólogo* a los *Hijos de la ira?*

(67) De sí mismo dirá Dámaso Alonso: «Y ahora, Señor, Oh dulce Padre, / cuando yo estaba más caído y más triste, / [...] cuando estaba más lleno de náuseas y de ira, / [...] / tenía que cantar para sanarme» *(Hijos,* pp. 142-143).

(68) *Vida y poesías,* p. 55.

(69) En 1972, dirigida por Pilar Palomo, se leyó en la Universidad de Madrid una memoria de licenciatura de valor indudable: *La noche en la obra de Fray Luis de León.* En el análisis que hace María Jesús Fernández Laborans, *noche oscura* aparece «acompañada de una constante connotación de tristeza y melancolía» en el comentario y en la exposición que Fray Luis hace del libro de Job (pp. 130-132 del trabajo que puedo utilizar por gentileza de su autora).

(70) Es fácil ahora rastrear el sintagma *noche oscura* en el gran poeta toledano. Utilizo las *Concordancias* recogidas por Eduardo Sarmiento (Castalia. Madrid, 1970, pp. 343-344).

(71) Cito por la edición de Elías L. Rivers (Castalia. Madrid, 1969), porque en ella se basan las *Concordancias* aducidas en la nota anterior.

(72) Ya no es inequívoco el valor del verso 367 de la *Egloga I,* pero la referencia a «muerte» es segura, aunque no se trate de una identificación real. Ninguno de los testimo-

Tal vez en nadie cobra la *noche* la complejidad simbólica que tiene en San Juan de la Cruz. Tampoco ahora podremos separar lo que el místico del siglo XVI cantó de lo que interpreta el crítico —y poeta— del siglo XX. Dámaso Alonso ha defendido la belleza de uno de los poemas menores del santo: *Que bien sé yo la fuente*. Y la ha defendido —otra vez fray Luis, otra vez su propio dolor— porque

> Tenemos el testimonio de la Madre Magdalena del Espíritu Santo, que nos dice haber sido compuestas estas coplas (así las llama) en la cárcel de Toledo. Allí, en la oscuridad de su prisión fue sin duda incubándose el símbolo grandioso de la noche de la Fe [...]. Fueron creadas en la oscuridad de la cárcel. Y así podemos comprender aún mejor la inquietadora belleza y la fuerza interior de estos versos, la *oscura noche* del alma y de los sentidos en que nacieron, la busca obsesionante, incesante, que parece medida por ese estribillo que cae rítmicamente como una pesadilla: aunque es de noche, aunque es de noche... (73).

San Juan tiene que comunicar lo inefable. Hasta en poemas que no son sino llamaradas de luz aparece la necesidad de dar contraste con la sombra. Tenemos esos dos planos, el del significante y el del significado, que solidariamente se deben manifestar. En la poesía de Dámaso, la *noche* trascendía hacia el significante en unos elementos de vocabulario entre los que estaban *cavernas* y *oscuridad;* en el plano de las significaciones, la *noche* se trasvasaba hacia contenidos simbólicos. Sí, en el Santo también, aunque la experiencia que trata de transmitir el poeta del siglo XX es la de su propia contingencia humana, en tanto el místico del siglo XVI buscaba encontrar la posibilidad de trascenderse (74). Sin embargo, algo queda claro:

> esa misma estrofa [la tercera de la *Llama de amor viva*] ha introducido —nuevo tema— la imagen de las «cavernas»: la más profunda, la más soterraña oscuridad (75).

---

nios aducidos en el texto fueron glosados por los comentaristas de Garcilaso (véase ahora la útil compilación de Antonio Gallego Morell: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2.ª edición. Gredos. Madrid, 1972). En otros casos, el sintagma es puramente denotativo: *Soneto XVII*, *Egloga II* (vv. 537 y 1388).

(73) *La poesía de San Juan de la Cruz*, 3.ª edic. Aguilar, 1958, p. 170. La cursiva en el cuerpo del texto es mía.

(74) Jesi: *Op. cit.*, p. 24, ha repetido algo que es sabido; si aduzco ahora sus palabras es porque son muy claras para la cuestión que me viene ocupando:

> Los grandes místicos cristianos y musulmanes a menudo han desesperado por llegar a expresar con lenguaje apropiado los puntos culminantes de sus experiencias. Es constante en sus escritos el lamento sobre la inhabilidad de la palabra, insuficiente para recoger la realidad de la iluminación; sin embargo, han seguido escribiendo, abriéndonos vías desconocidas al lenguaje y enriqueciendo, paradójicamente, con formulaciones audaces y admirables, la esfera de la palabra en el mismo instante en que sufrían y declaraban los límites de ésta.

(75) *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 165.

Los comentarios de Dámaso Alonso inciden en lo que eran elementos de su propia creación, y el libro sobre San Juan imprimió por vez primera en 1942 (en abril de ese año, al fechar la *Dedicatoria,* volvía los ojos al mundo que le rodeaba—y como al hablar de *Hijos de la ira*— podía escribir: «Y hoy día, en cualquier ciudad de los hombres el dolor y el espanto laceran el corazón, como en la aldea más tenebrosa azotada por la plaga, el hambre y la guerra, allá en el fondo de las edades») (p. 15). Los poemas del Santo habían sido para el hombre del siglo XX «una fuente de serenidad y consuelo». Sí, pero la fuente ha pasado al quehacer —desesperanzado— de otro poeta porque

Aquí se está llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan aunque a escuras
porque es de noche (76).

La *noche oscura* de San Juan es de una infinita complejidad: dos palabras necesitan seis capítulos del libro segundo de los comentarios. El poeta nos lo dice: «esta noche oscura es una influencia de Dios en el alma, que la purga de sus ignorancias e imperfecciones» (cap. V, § 1), pero la contemplación resulta penosa en un principio (V, 4) porque el sentido y espíritu se encuentra como bajo una *oscura carga,* tan dura «que tomaría por alivio y partido el morir» (V, 6). La manera de esta pasión y pena es por creer que Dios la arroja a las *tinieblas,* como «los llagados están *muertos* en los *sepulcros*» (77) y creyéndose «en el lago más *hondo* e *inferior* en *tenebrosidades* y *sombras de muerte*» (VI, 2); otra manera de pena hace sentir al alma un *profundo vacío* y *desamparo,* «dejándola seca, *vacía* y en *tinieblas*» (VI, 4) hasta el extremo de que «a causa de la *soledad* y *desamparo* que esta *oscura noche* la causa» no encuentra consuelo en ninguna doctrina ni maestro (VII, 3). Pero Dios —muy otro que el dolor del mundo— no desampara al hombre, sino que lo conduce a su salvación: «esta dichosa noche, aunque oscurece al espíritu, no lo hace sino por darle luz de todas las cosas; y aunque la humilla y pone miserable, no es sino para ensalzarle y levantarle» (IX, 1) (78). Todo un mundo de saber bíblico ha llegado a los comentarios del Santo, que asimila y hace suyo cuanto necesita para su exposición. Con materiales propios y ajenos labra sus bellísimas páginas. Y, en ellas, elementos que luego vemos transfundidos en la poesía de Dámaso Alonso. No quiero decir que haya un rastrear testimonios, sino que, ante el mismo mis-

---

(76) Claro que no por esto puedo aceptar que la poesía de Dámaso Alonso sea una poesía mística, como apunta Concha Zardoya («Dámaso Alonso y sus *Hijos de la Ira*», en *Poesía española contemporánea.* Guadarrama. Madrid, 1961, p. 420).

(77) La cursiva es mía en estos casos.

(78) Claro que este «mundo nocturnal del tenebrismo» es, además de místico, estético (cfr. J. Camón: *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz.* BAC. Madrid, 1972, p. 15).

terio, los dos poetas han tratado de resolverlo con un mismo talante lingüístico. Que sobre Dámaso se proyecten Garcilaso, fray Luis, San Juan y tantos y tantos miles de lecturas no hace sino valorar la propia creación; como poco importa toda la sabiduría libresca que descubrimos en nuestros tres grandísimos poetas. Grandísimos no por sus fuentes, sino por su testimonio personal. Nada sale de la nada, y Dámaso —no sin cierta ironía— brinda a los eruditos del rastreo testimonios que ellos no habían olfateado, como en su comentario a la *Elegía a un moscardón azul* o con la honestidad con que reconoce una deuda en la otra elegía, *A un poeta muerto* (79). Quisiera decirlo con palabras ajenas referidas a un poeta por el que Dámaso Alonso no tiene entusiasmos sin reservas. Paul Guiraud habla de Valéry y piensa en las fuentes de la imagen poética 'sombra':

> C'est aux sources de cette image qu'il nous faut remonter; là où les pouvoirs d'une langue et les vertus d'une culture viennent s'enraciner au tuf d'une expérience originale pour y pousser de nouveaux rameaux (80).

La poesía de Dámaso Alonso está —lo vemos ya ahora— instaurada en la mejor tradición de su patria (81).

Allí hay, sí, testimonios paralelos a los suyos con los cuales puede enriquecer —y prestigiar— su dolor de hombre en desamparo. La *noche* es una palabra testimonio en poetas como fray Luis, como San Juan, como él mismo, por más que en cada caso el testimonio se revista de personalísimas experiencias, que por ser —personalísimas experiencias— manifestarán matices diferenciales en el plano del contenido, pero en el de la expresión pueden coincidir: no todas las experiencias son idénticas, aunque puedan repetirse, aunque se revistan de idéntica forma. Sin pensar en repeticiones, hay paralelismos y correspondencias (82). Cada poeta crea su mundo expresivo, que no es insolidario del mundo expresivo de los demás. Los símbolos se acercan y, al aproximarse, se entrecruzan. Entonces descubrimos la tradición a la que pertenecen. Dámaso Alonso hace profesión de fe cuando crea. Consciente o inconscientemente, sus poetas preferidos dan testimonio de un quehacer que en ellos busca amparo. Que en ellos reconoce una nobilísima postura ante la injusticia y un humano temor ante la noche que acecha. Y como sustento, el cobijo de la propia lengua,

---

(79) Cfr. Varela, art. cit., pp. 493-496.

(80) Art. cit., p. 18.

(81) Por lo que vengo diciendo amplío mucho el campo —aunque su afirmación próxima sea cierta— de Carlos Bousoño: *La poesía de Dámaso Alonso* (PSA, XI, 1958, p. 299).

(82) A propósito de la noche, *vid*, el proceso Garcilaso—Fray Luis—San Juan, que señala Francisco García Lorca: *De Fray Luis a San Juan. La escondida senda.* Castalia. Madrid, 1972, p. 164.

desde la denotación hasta la identificación ontológica de realidades diversas, pero a través de idéntico caminar: la connotación, la metáfora, la conversión en experiencia humana de lo que pudiera parecer simple metáfora, la creación de un símbolo. Todo un quehacer literario que mana irrestañable, pero que tiene hontanares remotos.

SIGNO LINGÜISTICO Y SIGNO POETICO

Hemos llegado al final. *Hijos de la ira* es el resultado de una personalísima experiencia, como lo son —a distancia histórica de siglos— otros poemas de fray Luis y de San Juan que han podido converger en la obra de Dámaso Alonso. Hemos visto entonces cómo los tres poetas han elaborado la transmisión de su mundo por medio de unos signos lingüísticos que —en ocasiones— han coincidido en sus significantes o en sus significados. Pero Dámaso —el creador que, además, es lingüista— ha visto que la consideración bidimensional del signo no resuelve los problemas de la poesía. Por eso su postura se aparta de Bally, por más que en él se inicie: lengua literaria y lengua común son la misma cosa; y de ello da buenas muestras —para escándalo de fariseos— en *Hijos de la ira.* El estilo

> es precisamente lo que individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad: ese es el objeto de la Estilística. Para mí, la Estilística Literaria ha de ser su hermana mayor y guía de toda estilística del habla usual y no su Cenicienta (83).

Ahora bien, lo que Dámaso Alonso entiende por estilo se basa —precisamente— en sus discrepancias de Saussure. El significante no transmite conceptos, «sino delicados complejos funcionales» (84), según se imprimió catorce años antes de que Guirau dijera —y con razón— que el signo lingüístico es significante, significado y la asociación de ambos (85); «la poésie est précisément cette «association», car elle ne peut être réduite ni à une pensée, à une idée, à une vision signifiées, ni à un discours signifiant». El crítico español al margen de su creación poética ha formulado unos planteamientos teóricos que —veremos luego— son coherentes con su trabajo de escritor: en el significado no encuentra sólo un sentido conceptual, sino un conjunto de significados parciales, motivados por diversas intenciones psíqui-

---

(83) Dámaso Alonso: «Límites teóricos de la estilística» *(apud Poesía española.* Gredos. Madrid, 1950, pp. 622-623).

(84) «Significante y significado», *op. cit.* nota anterior, p. 22. Cfr. Fernando Lázaro: «Dámaso Alonso y el formalismo» *(Insula,* 1958, núms. 138-139, p. 6).

(85) Art. cit., p. 25.

cas (86). Resulta entonces que, en poesía, la relación entre significante y significado tienen «siempre una vinculación motivada»; este su «axioma inicial» (p. 28) es el que ha permitido seguir en su poesía el doble caminar de la palabra *noche* hacia un mundo de relaciones externas y hacia un mundo de complejidades interiores. Es, justamente, lo que el teórico llama *forma exterior* 'relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo' y *forma interior* 'esa misma relación, pero en la perpectiva desde el significado hacia el significante'. Resulta entonces que la poesía no es —sólo— la transmisión de una ideas por medio del signo lingüístico, sino —además— la transmutación de unos contenidos en función de la forma, y según la necesidad comunicativa del poeta. Cuando nos enfrentamos con una palabra testimonial (*noche* en nuestro caso) hemos visto que su condición de signo lingüístico ha mostrado una pluralidad de caminos que —convergentes en ella— presentaban un mundo variado de formas de significado (*sombra, oscuridad, tinieblas,* etc.), pero hemos visto, también, que la sustancia de ese significado (la *forma interior* del lingüista Dámaso Alonso) no sólo era denotativa, sino que, por ser poética, adquiría las connotaciones de 'espanto', 'muerte', 'soledad'. Pero —y otra vez al principio— al intentar descubrir los valores inmanentes de la palabra, se ha llegado, a través de mitos olvidados, aunque latentes como guadianas incontaminados, a la creación de unos símbolos universales. Universales por ser de todos los hombres y que todos los hombres con intuición poética han tratado de comprender (87). Y lo que es admirable sobre toda contingencia: la trabazón lógica con que han procedido el Dámaso Alonso lingüista y el Dámaso Alonso poeta.

MANUEL ALVAR

Goya, 135
MADRID-9

---

(86) Valerio Báez expone algunos de estos problemas en *La estilística de Dámaso Alonso.* Sevilla, 1971, pp. 80-84.

(87) Véanse las restricciones del autor en *La poesía de San Juan de la Cruz,* p. 160, pero se trata de una interpretación desde el mundo místico del santo, que —lógicamente— no es, exclusivamente, humano.

IPSAS AQUAS

El 13 de abril de 1955 se acabó de imprimir en Málaga, bajo la dirección y cuidado de Bernabé Fernández-Canivell, la primera edición de *Hombre y Dios,* que vio la luz como entrega número 8 de la colección «El Arroyo de los Angeles».

Once años habían pasado sobre *Hijos de la ira,* y el revulsivo poético había hecho su efecto en muchas voces españolas. Ya no era todo el monte orégano garcilasista. Expresiones muy en boga durante nuestra guerra y nuestra posguerra, iban cayendo en desuso; y muchos conceptos motores enmohecían su valor pragmático. En sólo una década, el mundo había dado la vuelta, ofreciéndonos su realísimo envés. Y la palabra anticipadora de Dámaso Alonso no sonaba ya a grito de Juan en banquete de Herodes, porque el solista de 1944 tenía un coro que repetía, con las modulaciones de rigor, sus temas.

Dios había venido siendo en la España conflictiva un ser sobre cuyo pecho se colocaban atributos, como se cuelgan medallas o cruces; y una entidad beligerante, tal ocurrió siempre en todos los conflictos armados. Las guerras, entre otros inconvenientes, tienen el de convertirnos en un tanto maniqueos.

Fue también Dámaso el que tuvo el honor de desmovilizar a Dios en nuestra poesía contemporánea, volviendo a esas inmanencias que fueron siempre tan gratas a los místicos, en la paz de los claustros monacales, en el silencio de las bibliotecas. El Dios nunca antagonista del hombre, sino participador de una simbiosis que hace posible ambas existencias, resucitó en Málaga, por boca de un poeta, en la primavera de 1955.

No es casual que el libro comenzara con un ejercicio de «tierna miopía». La primera parte del libro representa, a mi entender, una recreación actualizada del «entreme donde no supe»: el poeta llega hasta la vivienda divina mediante una depuración de la visión humana que difumina todo objeto exterior; agradece que el «film-creación» se suavice con secreta elegancia; y sólo clama por la precisión, desde la inteligencia y desde la justicia. Si el «monstruo gris» lo

atormenta, solamente pide ojos que lo traspasen, a fin de recalar en la humana desnudez de lo divino.

Dámaso ha sido siempre tan profeta como poeta. Fue el catalizador de la impar generación del 27; señaló los caminos viables, en una de nuestras mayores crisis; y, por supuesto, se adelantó a los cauces de religiosidad cristiana, señalados por las corrientes hoy en vigor.

Recuerdo que, en una ocasión, después de una lectura de «Visión de los monstruos», me preguntó:

—¿A que no sabes qué error científico hay en este poema?

Yo le contesté:

—Supongo que te refieres a eso de la nebulosa cuya luz nunca llegará a la tierra, porque su velocidad de huida es mayor a la de la luz. Ya sé que Einstein ha sostenido que una velocidad superior a la de la luz es imposible, porque se daría el absurdo de que la masa del móvil sería menos que cero. Pero tengo una buena noticia para ti: un físico japonés acaba de descubrir que Einstein estaba equivocado. En la olimpíada del espacio-tiempo se ha superado la marca. Y tú, Dámaso, te adelantaste. Como se adelantó Lope de Vega a Pavlov, descubriendo los reflejos condicionados, en la escena segunda del acto tercero de la *Comedia famosa del Capellán de la Virgen, San Ildefonso.* Los sabios, con perdón de Einstein y de Pavlov, no hacen sino corroborar; decir lo que los poetas predicen.

Podría haber añadido que, en ocasiones, el sabio y el poeta se confunden en una sola persona, como ocurre en su caso: entonces el anuncio se hace descubrimiento, sin más trámites.

Mas ocurre que el hombre no siempre descubre *a nihilo.* Muchas veces las invenciones consisten en desenterrar, en el momento propicio, lo que ya fue pero quedó oculto por humus y olvido. Como el perro husmea la trufa, el poeta avisado percibe —aun sin proponérselo— lo que está en el ambiente de su época, lo que pudo estar también en el aire de otro tiempo paralelo, cuando el péndulo del reloj humano se encontraba en un bandazo similar. Los fuentistas se aprestan entonces a delatar los antecedentes, como si con ello dieran en la clave de todo. Y si el poeta es además sabio, los fuentistas dan por seguro que poseía el plano de la isla del Tesoro. ¡Cuántas fábulas críticas han surgido de las varillas de esos zahoríes!

Cuando se publicó *Hombre y Dios,* el que esto escribe, que no es precisamente «hombre de infinita lectura» (¡qué más quisiera!), como Dámaso cree, publicó en el número 31 de la revista *Caracola* un comentario al que pertenecen los siguientes párrafos:

El segundo tema, el que da nombre al libro, se inicia también con un soneto, en el que toda la idea del poema se contiene:

Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro
donde se anuda el mundo. Si Hombre falla,
otra vez el vacío y la batalla
del primer caos y el Dios que grita: «¡Entro!»

Al leer este soneto he pensado en los místicos alemanes, en el maestro Eckehart sobre todo, y, más concretamente, en Angelus Silesius, que puso en verso las ideas del gran dominico. Dice Silesius de Dios:

Sé que sin mí
ni un instante podría vivir Dios.
Si en nada me convierto,
El renuncia al espíritu.

Y dice Dámaso de Dios:

Yo soy tu centro para tí, tu tema
de hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles.
Si me deshago, tú desapareces.

Nótese que esta coincidencia no la creo, en modo alguno, consciente. Las ideas místicas tienen siempre algo de común, que no les viene, como en tantas ocasiones se ha pretendido, de contactos culturales, sino de su misma esencia. Desde luego, la expresión directa de Dámaso Alonso es, en este caso, muy superior a la de Silesius.

En aquel entonces, nada me dijo el poeta acerca de esta observación mía. Pero, pasados los años, se celebraba en Málaga un curso de verano para extranjeros, y alguien me indicó que un profesor alemán que asistía a los mismos quería verme. He olvidado su nombre, pero recuerdo que declaró ser un especialista en Silesius. Me habló de que había estado con Dámaso Alonso en no sé qué universidad germana, y que le había manifestado al poeta su propósito de escribir algo sobre sus conexiones con el autor del *Cherubinischer Wandersmann*. El le contestó que el tema ya había sido sugerido por mí, en una nota aparecida en una revista malagueña, y esa era la razón por la que quería conocerme. Pronto debió darse cuenta de que yo no soy ningún perito en mística alemana, y de que mis conocimientos de Silesius eran más bien superficiales, entre otras razones porque nunca me encandiló la máxima *non multa, sed multum.*

Conocí a Silesius en las páginas 296 y 297 de la sexta edición argentina de los *Tipos psicológicos* de C. G. Jung, otro adelantado de la sensibilidad de nuestro tiempo. Las ideas de Jung sobre el concepto eckehartiano de la «relatividad de Dios» habían hecho gran mella en mí, y en tal mella reside el secreto de mi descubrimiento.

Porque, eso sí, fue un descubrimiento, incluso para el propio Dámaso Alonso, lo que no deja de proporcionarme cierta lícita alegría. En las anotaciones a los *Poemas escogidos,* que publicó en 1969, puede leerse:

> ... La relación Dios-Hombre forma un sistema en el que son necesarios los dos elementos. Considerado el sistema desde el punto de vista del Hombre, no cabe duda de que la aniquilación de éste entrañaría la del sistema. Estos pensamientos cristalizaron gracias a una conversación con Primitivo de la Quintana, una mañana soleada de domingo, paseando los dos por el «hub» de Boston, casi desierto en tal día y hora.
>
> Así cuajó el tema del soneto *Hombre y Dios,* que es el núcleo del libro. Las ideas concentradas en esos catorce versos son luego expuestas en un comentario (en verso libre)...
>
> Algún tiempo después sufrí una considerable sorpresa cuando mi amigo el poeta Alfonso Canales..., al reseñar mi *Hombre y Dios* en la revista malagueña *Caracola,* halló próxima y evidente relación entre el verso último de mi soneto y uno de los aforismos rimados del poeta alemán del siglo XVII Angel Silesio:
>
> *Ich weiss dass ohne mich Gott nicht ein Nun kan leben:*
> *Werd'ich zu nicst, Er muss von Noht den Geist auff geben.*
>
> Yo no había leído una línea de Angel Silesio, que para mí era entonces sólo un nombre. Después adquirí una antología francesa de su obra (que algún amigo se ha debido llevar: no la encuentro), y hace pocos años, un «fatigado» ejemplar de su *Cherubinischer Wandersmann,* impreso en Frankfurt en 1701...
>
> Lo prodigioso es que, no sólo el final de ese soneto señalado por Alfonso Canales, sino otros lugares de *Hombre y Dios* están en relación más o menos próxima con los pensamientos de Angel Silesio. Hoy el librito es un querido compañero mío. Pero, ¿cómo es posible que cuando yo no conocía la obra de Angel Silesio se suscitara en mí un conjunto de ideas que están también en el *Cherubinischer Wandersmann?* Hay que tener en cuenta que hallo también relación con otros lugares de *Hijos de la ira,* libro muy anterior.

Lo más prodigioso aún es que al comentarista, que tocó la flauta por casualidad (lo que suele ocurrir con frecuencia, aunque no se confiese), le ha pasado lo propio. No ha tenido la fortuna del comentado: en mi biblioteca no hay todavía, aunque no pierda las esperanzas, ningún ejemplar «fatigado» de Silesius. Pero ya poseo una versión francesa de Roger Munier, que tengo también como libro de cabecera.

He podido comprobar que en otros versos de Silesius alienta esa acusada afinidad con el talante religioso de Dámaso. El *«Quisut Deus?»,* airada pregunta del arcángel Miguel, se topa, tanto en Sile-

sius como en Dámaso Alonso, con una respuesta amorosa: la del hombre que se encandila con la *scintilla animi*, se abrasa en el «pequeño foco», «anuda el Universo» y tiraniza a su mismo Creador identificándose con él —según cantan los comentarios en verso libre al soneto-núcleo de *Hombre y Dios*. Silesius, con menos sutilezas expresivas, en el micropoema sexto del primer Libro del *Querubínico errante*, dice así:

Encontrar mi fin último y encontrar mi principio
es fundirme con Dios, que Dios en mí se funda,
llegar a ser El mismo: destello en el destello,
palabra en la palabra, divinidad divina.

No de otra manera han pretendido siempre los amantes identificarse con el ser que aman, permutándose los últimos reductos de su intimidad.

Antes de yo ser nada era vida de Dios

dice Angelus Silesius en el dístico 73 del mismo Libro I.

Y le contesta Dámaso, ya desde *Hijos de la ira:*

¡Oh Dios,
oh misterioso Dios,
para empezar de nuevo por enésima vez
tu enorme rueda!

En *Hijos de la ira* la trascendencia de Dios era aún flagrante para Dámaso Alonso. Diríase que en el proceso de concentración mística todavía se encontraba en las moradas primeras, al pie del Monte Carmelo.

A todo esto, digo yo ahora: ¿por qué buscar en la Alemania del siglo XVII los cinco pies al gato? ¿No buscaron al «Dios relativo», con ánimo más afinado que Silesius, santa Teresa o san Juan de la Cruz? Quizás nuestra tradicional censura impidió a nuestros místicos capitales pronunciarse con la libertad que usaba Silesius, que usa Dámaso. Pero a la postre, con las mínimas variantes que conforman los tiempos, los caracteres y las circunstancias del lugar, la «filosofía perenne» toca los mismos resortes, como demostró Aldous Huxley. Lo humano y lo divino corren siempre la misma suerte. Cuando lo humano se dignifica, acaba en Dios, como los caballos de Guillén acababan en el alma, por «tanta acción de un destino». Y el eclipse de Dios mucho me temo que acabe en eclipse del hombre.

Me siento mucho más cerca de las estructuras que de las fuentes. Creo que hay planteamientos humanos que se repiten con cierta recurrencia, puede que en virtud de la misma ley matemática en que

se intenta fundar la teoría del eterno retorno. Pero no me cabe en la cabeza que un poeta (y digo poeta en el sentido restringido en que el marbete es aplicable a Dámaso Alonso y a otros pocos conscientes del menester) pueda apoyar su mundo en el mundo de otro. Otra cosa es la apoyatura ocasional, lícita y casi siempre confesada. En estos casos el autor de *Hombre y Dios* suele dar facilidades. En nota a su elegía «A un poeta muerto» declara la reminiscencia voluntaria de un poema de Hofmannsthal, que creo identificar con el titulado «Erlebnis». Y al comentar su idea del Hombre como centro del mundo, nos facilita la referencia a Pico della Mirandola.

Pero el humor del poeta se complace también en retar a los críticos que piensan que su menester reside en la peregrinación a las fuentes. Así, a propósito de la «Elegía a un moscardón azul», manifiesta:

> Es curioso que ningún fuentista, de esos que muchas veces atribuyen a los poetas influencias de otros que a lo mejor no han leído (mantengo la anfibología: no los han leído ni el criticado ni el crítico), haya señalado la evidente reminiscencia que hay en esta elegía (verde y con asas).

Repito que el fuentismo no es mi fuerte. Pero el acertijo me tienta (además ya no es tan acertijo). ¿No estará la clave en un poema que D. H. Lawrence escribió sobre una serpiente? ¡Lagarto, lagarto!

ALFONSO CANALES

Martínez Campos, 1
MALAGA

NOTAS PARA OTRA CRITICA: ¿POR QUE LOS «MONSTRUOS» DE DAMASO ALONSO?

I. La historia literaria ha aclarado ya, de forma suficiente, el impacto que *Hijos de la ira* iba a provocar en un público hastiado de ese formalismo preciosista que dominara en la España de los primeros cuarenta. Frente a una retórica «clasicista» y «divinista», causa de verdadero marasmo poético, aparece el libro con la significación de un profundo cambio de postura en relación a la estética entonces preponderante. Hito inicial de una mutación, fueron fecundas las novedades de su aporte. Pero no son sólo valores *expresivos* los que explican el inmediato éxito: una sensibilidad abierta, receptiva, acoge estos poemas, nacidos de experiencias que trascendían la individualidad de su autor, por ser la de un *sujeto colectivo.*

La identidad fue inmediatamente sentida. Hasta el insólito improperio, característico del volumen, tenía su destinatario: el poeta, al revolverse contra sí mismo —pauta indicadora, según Gullón, de la sinceridad de su protesta— hizo partícipe también al lector de tal ataque: éste vio en sí mismo a su propio adversario, al que le oponía una férrea resistencia para que su verdadero sentido fuera aprehensible. El lector comprende que una consciencia de su desencuentro le tiene que llevar al denuesto: al verse en la opresión en que se desvivía, percibe la destrucción que sobre sus valores operaba el mundo de su circunstancia. La figura *detestable* del sujeto de esos versos alzaba así su significación ejemplar, negativamente paradigmática. Los rasgos caricaturescos —deformatorios y exagerados—, el lector siente que son los suyos, que le pertenecen y definen. De tal percepción de su propia imagen nace la repulsa. Y ante la «presencia incógnita» de su verdadero yo —compañero molesto y constante, nunca definitivamente conocido tras tanta máscara y degradación— se potencia la necesidad de la autodefinición exacta: primero, es un saber que de sí poco se sabe, paso decisivo para el encuentro previsto como posible o, por lo menos, anhelosamente buscado.

Los poemas eran un llamado a negar el fácil conformismo y una exigencia de enfrentarse al verdadero rostro: un crudo padecer la

necesidad de la indentificación. Y en esa vía hacia el renocimiento, los primeros encuentros provocan la repulsa: su propia imagen desvelada se le hace aborrecible; toma de consciencia implacablemente desoladora —y, sin embargo, impostergable—, abría hacia la conquista de una realización.

Pero se impone entender algo que una lectura atenta impide descuidar: lo que inicialmente no puede darse sino en soledad, implica a su vez el ansia de un encuentro con los otros. Así, el personaje de «Mujer con alcuza», símbolo del desesperado vivir entre golpes, abandonos e injusticias del mundo, en una solitaria congoja —figura en quien se resume y cifra la visión negativa de la obra, ofrecida al hombre como imagen de sí mismo— en el despertar a su consciencia, *mira, corre, busca, grita* y *pregunta*, pero

no le ha contestado nadie
porque estaba sola.

Igual acontece en el poema de máximo nihilismo del libro, «Hombre», que termina:

Deja, deja ese grito,
ese inútil plañir, sin eco, en vaho.
Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo.

Todo intento termina, indefectiblemente, es esa soledad que se aparece como un supuesto del vivir, presidido siempre por la fatalidad del silencio. Concepción ésta ya prefigurada en *Poemas puros*, alcanza aquí el clímax de su expresión.

Los determinantes de ese abandono, en la visión ofrecida por el poeta, son existenciales: por eso a su protesta «es inútil quererla considerar contra determinados hechos contemporáneos (...) es mucho más amplia: es una protesta universal, cósmica», dirá años después Dámaso Alonso.

No podemos discutir la intencionalidad del propio creador, los elementos de su visión consciente, pero nos es legítimo, creemos, ver en su propio poetizar los estratos de realidad en que se mueve angustioso el yo. Comprobamos allí que en ellos hay algo más que «iras parciales» incluidas dentro de una protesta de dimensiones cósmicas. Lo que Dámaso Alonso cree podría ser limitación de su inquirir, por demasiado circunscrito, sería el único camino que le habría permitido superar una angustia que no logra definir con exactitud ni su origen ni su rumbo.

Parece desmedido entrar a este nivel de discusión de una visión propuesta, pero estimamos que ello se legitima ante una poesía que

—según veremos— se plantea como objetivo una indagación en la realidad del mundo, en su esencia y en su primera causa. Más aún cuando el lector ve cumplidos parcialmente —y a veces de un modo total— tales intentos, y cuando piensa acogerse a una salida que podría señalársele. La angustia del poemario es —como dice Gullón— «la angustia existencial del ser-para-la-nada» y la soledad, «abismal e incurable». Por eso es que el sentido positivo del libro alcanza hasta donde los límites de su intuición radical lo permiten: un llamdo —«Protesta» lo denomina el autor—, que es de asco ante la «estéril injusticia del mundo» y ofrecido desde una perspectiva de «total desilusión de ser hombre».

Un tal comportamiento no puede explicarse de modo substancialista y unilateralmente personal: la clave genética supera al individuo y hemos de encontrarla en el punto que condiciona su brote poético. En quien *ama* intensamente la vida, de la cual se sabe *participante,* es posible esperar también una consciencia sobre *qué* le ha llevado a *ese asco* y «*al odio de la mostruosa injusticia que preside todo el vivir*». Y eso está en nuestro autor, muy claramente explícito en declaraciones suyas y, lo que es más importante, en su misma poesía. «Habíamos pasado —dirá en un prólogo a Hijos de la ira— por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambas» y él, poeta que «tenía que cantar para sanar(se)», sabe también que «*para expresar(se) en libertad necesit(ó) la terrible sacudida de la* guerra española» *(Poetas españoles contemporáneos).* De ahí que tanto importe subrayar el lado ético de su condenación de lo *mostruoso,* mucho más que el metafísico o el aspecto, «particular y mínimo», de su protesta literaria. Su impulso para «mover el corazón y la inteligencia de los hombres» encierra una decidida actitud que es mucho más decisiva que sus personales contradicciones. Y si quiere mover el *corazón es porque «un corazón es lo que mueve al mundo».* Ello explica no tan solo los elementos formales de su expresión (aspecto *literario* de esa protesta), sino que da las verdaderas dimensiones y alcance de su obra, y explica por qué en ella el lector encuentra su propia imagen y una auténtica apelación.

Es justamente en esas «iras» que Dámaso Alonso estima «parciales» —y no en su *ira cósmica*— donde está la verdadera esencia de sus rechazos: origen de su situarse en el mundo, conllevan la posible y única apertura. Ante una realidad histórica y socialmente considerada se levanta lo que en su obra es grito, escape, anhelo de libertad. Torturado por las presiones sociales, condicionado por la ceguera y desazón que le provoca la ininteligibilidad de un existir concreto, sintién-

dose poso de miseria y abyección, su lamento increpa contra su circunstancia humana y geográfica, circunstancia en la cual él está *situado* y, por ello, el inicial y poderoso autoimproperio.

Ante tal realidad —definida y exacta— surge la irritación del personaje lírico de los versos de *Hijos de la ira*, a quien oímos clamar contra la injusticia y el dolor, contra el odio, en su apetencia de equidad y de amor. Es entonces que va tras una obstinada negación de la soledad, desde su propio terror:

No, no me dejes
que soy náufrago solo.
Tengo miedo de ser náufrago solitario.

Por ello también, sintiéndose «poeta desnortado», busca «amarras esenciales, no existenciales»: va a encontrarlas —lo ha visto la crítica— en la pureza, frescura, inocencia y limpidez de la infancia; lucha también por aferrarse a lo sagrado y trascendente y se sostiene contra la crueldad del mundo en esas dos alas «fuertes, inmensas, de inmortal blancura» que son su mujer y su madre, personajes poéticos poseedores también de magnitud simbólica, pero humanísimas y concretas. Ellas aparecen como «lo único grande y bello» que el propio poeta «había ayudado a *crear* en el mundo». No ofrece dudas, nos parece, la concepción finalmente establecida: es el hombre y su comportarse creador entre los hombres el camino hacia la salvación. En otro de sus libros, *Hombre y Dios*, leemos:

yo administro creación, yo prolongo creación:
porque libertad es creación.

En este último caso se trata de crear poético, actividad cuyo valor eleva al hombre, y es un crear que no imita la mano de Dios, aunque su libertad la use para alabarle.

La misma miseria del hombre es indigencia en la participación: esa soledad del lamento, el cerrarse a los otros, el profundo desencuentro de los demás, son el caos y la perdición, pero la solidaridad creadora —y el poeta lo entrevé— le conducirían no sólo a superar la congoja existencial, sino a ver donde todo le es nebuloso. Por ello el poema «La madre» evoca una de esas «iras parciales» de la que hablará el poeta desdoblado en crítico de su propia obra, mas ella es núcleo de su «ira cósmica», ésta arraigada en realidades concretas e inmediatas: «el sucio mundo hostil», «el egoísmo del hombre», «las palabras duras». En «Mujer con alcuza», por su parte, serán la guerra, la persecución y la ruina de la época actual los que se ofrez-

can como condicionantes directos de un padecer de desconcierto (1). Algún sector de la crítica cree necesario justificar las alusiones a la situación contemporánea de *Hijos de la ira* afirmando que ella de ningún modo quita valor permanente al libro, por ligar angustias de nuestra época a problemas trascendentes (así Debicki, por ejemplo). Creemos superflua toda insistencia al respecto: el sentido y sentimiento angustioso de *Hijos de la ira* descansa, fundamentalmente, en esa realidad concreta y definida de una situación social desde la cual surge la problemática básica del desconcierto del hombre acosado. En otras palabras: la presencia de lo actual no es mera casualidad ni rebuscado acercamiento a lo que pudiera estimarse lo único verdaderamente fundamental —por «trascendente»—: hay una imbricación necesaria e indestructible entre ambas, relacionadas genéticamente. El situarse no sólo problemático sino angustioso ante la existencia nace de las circunstancias en que el yo creador produce su obra. Y el valor mismo del libro está en ese enraizamiento firme a tal realidad inmediata que lo genera, como lo muestra cada estrato de la estructura de la obra. Así es como se afirman, precisamente, los valores de la fundamental visión que el libro ofrece. Es justo decir con Vicente Gaos que «toda la poesía de Dámaso Alonso es antropocéntrica, está escrita *desde el hombre,* en función del hombre. Cuando surge la Divinidad, no es tanto porque el hombre se levante hasta Dios como porque Dios aparece en el horizonte humano, acercándose a la humana criatura». Desde el hombre, en el hombre y hacia el hombre se da la poesía de *Hijos de la Ira* y lo trascendente está, pues, en función de esa humanidad concreta a cuyos determinantes exactos se encaminan la indagación y la protesta.

Poemas los del libro que son una confesión, una confidencia, pero no dicha *con* la palabra sino *en* la palabra. Si se entiende rectamente qué quiere decirse cuando se habla de cercanía a lo prosaico en Dámaso Alonso, caemos en la cuenta que no es el mal prosaísmo, el didactista, al cual alude Gabriel Celaya en su reciente *Inquisición a la poesía,* cuando censura a quienes olvidan que el poema es *lenguaje en sí mismo,* una mostración, una imagen de lo real, no una demostración o explicación de una supuesta verdad. Y así la palabra poética actualiza todas sus potencialidades de precisión y servicio en el proceso mismo por el cual se identifica con el impulso que la mueve. De allí entonces también que, para ser poesía, este lenguaje no tiene por qué *hacerse poético:* no excluye deliberadamente ninguna

(1) Dámaso Alonso mismo ha aceptado que esa mujer-símbolo puede representar y aplicarse muy bien a España, confirmando así una interpretación propuesta por la crítica, y no exclusivamente a un ser humano definido o toda la Humanidad.

palabra puesto que —como ha dicho alguna vez Jorge Guillén— «todo depende del contexto» y «sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto», o sea, de su decisivo valor funcional. El voluntario apartamiento de nuestro autor de la llamada «poesía pura» es el que, conscientemente, le lleva —según ha declarado— a admitir las «impurezas» que aquélla excluía, entre otras, «toda clase de léxico, sin esquivar ni el más desgastado por el uso diario». Dentro de su contexto, tales giros locucionales cumplen su funcionalidad: forman parte de una expresión fraguada «para mover el corazón y la inteligencia de los hombre, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías». La palabra alcanza de este modo su pleno valor dentro de una disposición funcional eficaz. «Palabras obreras —o palabras abejas— (escribe Vivanco) al servicio de la vitalidad de la colmena».

Predominan en estos textos los términos de una humillación total, acto de autoconfesión de la propia miseria que le llevan a la pureza anhelada desde la consciencia de esa misma miseria humana. Los calificativos con que se designa el yo apuntan todos a rebajar la dignidad del hombre, para situarlo en ese nivel desde el cual la recuperación es posible. «Varias veces las acusaciones que el poeta se lanza a sí mismo —comenta Debicki—, vienen a ser paradójicamente, su método de salvación».

La violencia acusadora de cada término es herida que no sólo desgarra sino también fustiga: humillándose, se abre a la perspectiva del rescate de ese Dios al cual clama y que en su sentimiento —más que en una concepción nítida— ha sido para él

... como un paisaje
nunca visto, ni soñado tampoco,
y como una música ni oída ni pensada,
que misteriosamente,
sin nosotros saberlo,
nos condicionan con secretos efluvios de belleza.

Ese Dios al cual alza la oración de «Monstruos» es quien, desde su escondida presencia, determina —«con los apremios de su grave norma»— una esclavitud cuya apetencia asegura la mantención del ansia de eternidad y proporciona también su significación al hombre, su verdadera belleza. Entonces se afirma su voluntad de entrega desde la necesaria renuncia y completa anulación de sí, en un grito en que resuenan apetencias místicas:

Sí, ámame, abrásame, deshazme.
Y sea yo isla borrada de tu océano.

El esquema situacional es básicamente análogo en el poema «De profundis»: increpándose también por su miseria y fealdad, eleva, sin embargo, su oración en ofrecimiento total, seguro de la distancia y el silencio de Dios, pero en la esperanza de ser oído, por estar ofreciéndose hasta la completa anulación. Es el purificarse extremo a que debiera llevarle tanta laceración, tanto fustigamiento:

¡Déjame, déjame fermentar en tu amor
deja que me pudra hasta la entraña,
que se me aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser,
para que un dia sea mantillo de tus huertos!

En poemas como «En la sombra» y «El alma era lo mismo que una ranita verde», el yo lírico desea la destrucción que Dios le causa: un tigre devorador en el primer texto, un agua que va a sumergirlo en el segundo. Lo que comprobábamos: ansia de llegar a la humildad extrema desde la cual recuperar el posible ascenso. El Dios que aniquila representa la anulación necesaria para la plenitud buscada.

Como este impulso hacia Dios parece implicar, entonces, una última negación de su humanidad —que pide ser conservada, y de ahí la tragedia: «necesito vivir entre los hombres», dirá en un poema de *Hombre y Dios*—, surge otro motivo de congoja: el apartamiento de la miseria humana es logro angélico que le está vedado. Y así el máximo alcance posible no está en la acogida inmediata y directa del Dios apelado, sino en los dones, humanísticos, de éste recibidos: su madre, su mujer, esas «alas» que le elevan al ser implorado:

Oh vosotras, las dos mujeres de mi vida,
seguidme dando siempre vuestro amor,
seguidme sosteniendo
para que no me caiga,
para que no me hunda en la noche,
para que no me manche,
para que tenga el valor que me falta para seguir viviendo,
para que no me detenga voluntariamente en mi camino,
para que cuando mi Dios quiera gane la inmortalidad a través de [la muerte,
para que Dios me ame,
para que mi gran Dios me reciba en sus brazos,
para que duerma en su recuerdo.

A Dios el ruego de su amor y de sus dones, la entrega pensada como necesaria, pero la mujer y la madre como único sostenimiento seguro; un salvarse en lo humano por lo humano, según designio del propio Dios:

... vas a caerte,
abre las alas...

Si retomamos el hilo de nuestras reflexiones sobre el lenguaje de *Hijos de la ira* —y con las observaciones que hemos recogido— vemos cómo éste rompe los principios rectores de ese «clasicismo» fuera de época (lo afirmamos con toda la gravedad que ello implica), el canon de lo bello y tranquilo, del reposo pasivo y aquietante: encontró así el estímulo para una nueva e inquieta sensibilidad —que era la que estaba en el ambiente—, en los elementos desquiciantes y angustiosos, en una especie de recuperación de esa línea de lírica procedente de la gran tradición romántica. Y ello, por supuesto, dentro de una estructura nueva en la cual venía a situarse tal continuidad, con un foco irradiante diverso, pero de proyecciones en definitiva hermanadas. Lenguaje de la pasión, de la reflexión inquietante y movilizadora, violento, que respondía —él sí, verdaderamente— a la época de desajuste, desesperanza y desencanto. Por eso es auténtica la voluntad del poeta de apartarse de la poesía a lo *«Garcilaso»* y su cultivo de un verso libre —«y a veces libérrimo»—. Queriendo el verbo ser *condesador* de una visión, que era, en su más íntima entraña, tremendamente contradictoria, se hace grito apasionado, acepta la imprecación, lo sentimental. Pero todo, claro está, basándose en una cohesiva racionalidad. Parece paradójico, pero no lo es: la cohesión es el ajuste arquitectónico que adquieren los elementos todos de la estructura unitaria de cada poema y del libro entero y es también la voluntad de no dejarse arrastrar por una irracionalidad extrema que le alejaría justamente de aquello tras lo cual iba: el encuentro de un soporte y fundamento, *desde* el sentimiento de lo catastrófico y la ruptura de lo incomprensible. La interrogante y la oración que nacen del horror, es la misma tormenta que azota los versos, y que reafirma, a su vez, la coherencia del texto.

Lo que afecta al yo se convierte en tema universal, trascendental, en su mismo avasallar violento. Un ímpetu que hace vibrar a los versos y a las estrofas, conduciendo al poema hacia su objetivo de comunicar la indagación exigente:

Y he llorado, en furor, mi podredumbre
y la estéril injusticia del mundo,
y he manado en la noche largamente
como un chortal viscoso de miseria.
Ay, hijo de la ira
era mi canto.
Pero ya estoy mejor.
Tenía que cantar para sanarme.

Lo que para el poeta es catarsis —momentánea catarsis—, para el lector es impulso. Los poemas son provocación, potentes de material explosivo para hacer saltar los elementos de un vivir tran-

quilo. Por eso el lenguaje opuso resistencia a toda atrofia y con el fin de expresar el desgaste retórico, aparecen esos términos que «lo poético» parecía tener como obligación desdeñar: *Hijos de la ira* aparta la lengua de la corriente de la banalidad para adherirse a lo que debe desvelar: es la realidad allí presente la que determina una índole de aprehensión que parecía inusitada, y el experimentalismo en su empleo no resulta de forzamiento alguno, sino en completa correspondencia con la plasmación buscada.

En el fondo de este arte parece anunciarse la afirmación de Lukács: «El camino al verdadero desarrollo y autoconocimiento del hombre va más allá de la conquista del mundo exterior. Tiene que conquistar intelectual y sentimentalmente este mundo, tiene que convertirlo en su mundo. Tan sólo de este modo puede abstraerse y ensancharse como personalidad». En el despliegue de los poemas de *Hijos de la ira* se amplía y transforma el yo, ese yo que hemos visto como paradigmático en su situarse, y, sobre todo, en sus apetencias. El apartarse a la subjetividad no es un lujo de perdición: su denuncia de la monstruosidad —que retumba enérgica y poderosa— convence por el tono de desmesura con que busca su identidad perdida en medio del caos de ese mundo frente al cual se rebela. La palabra redescubre al mundo, creándolo poéticamente, como pedía Rimbaud: «Tu memoria y tus sentidos deben ser únicamente alimento de tu impulso creador», y en la palabra se toma posesión, pretendiendo, dolorosamente, consolidar lo que es ininteligible y a lo cual, por ello, interroga sin cesar, entre asechanzas y tendidos lazos que hieren, hasta hacerlo a él, «una angustia que se desarrolla a sí misma». Y por ello se «hace hombre», persona estremecida, que conociendo la desesperación, en la périda de su seguridad, desconfiando de todo, va capacitándose para comprender que no puede permanecer en su «reposo anhelado», sino que ha de saber «qué significan estos espantos que (le) rodean», para llegar así a un situarse cualitativamente diverso al que provoca su ánimo.

En *Hijos de la ira* la realidad no es percibida ya *interpretada:* el yo, frente a los fragmentos ocasionales con que ésta se le descubre, requiere de un sistema de conceptos claros e inteligibles. Desespera por percibirla directamente y vuelve a una suerte de pureza desde la rutina. Con el asombro y ansiedad del que se ve entre las cosas por primera vez, se forja una voluntad inquebrantable de organizarse, responsablemente, su propia situación en el mundo. Pero si apela a lo divino lo hace desde su relación con el *aquí* y el *ahora* en que se encuentra: está directamente poseído por la realidad y no se siente, por ello, viviendo en un espacio y en un tiempo que sean

«cósmicos», independientes de los que constituyen su circunstancia. Y en esto hay un elevarse por sobre su medio en la medida que con su obra logra dominarlo.

Tras las preguntas del sujeto opera —no debe olvidarse— un tácito rechazo de los seudohechos —viendo que lo concreto se le disuelve en lo caótico—, sabiéndose figura que vaga a tientas en una atemporal existencia que no le conduce a parte alguna, se propone un inquirir, pues «únicamente lo que ha sido comprendido es real» (Hegel) y «sólo es realidad el mundo comprendido como tal» (Marx).

De este modo la literatura no sólo no renuncia a la comprensión, sino que se propone conscientemente abarcar las categorías decisivas de la realidad. En el concepto de nuestro poeta, la realidad se descubre a través de este «personaje» suyo, inconformista, hastiado del mundo que le rodea, en busca constante de un sentido para la vida, de una nueva visión. La obra se hace así —en último término—, crítica social: el mundo visto desde la perspectiva de su sujeto lírico, precisamente por rechazar toda respuesta convencional y pasivamente resignada, obliga a verlo de un modo inesperado, «chocante». Reitero que podremos disentir de esa perspectiva precisa, tal como se nos ofrece, pero no podemos desconocer el logro de su descubrimiento de la *situación del hombre contemporáneo,* en un mundo *definido* pero no *definitivo.* Quizás nos gustaría que no viera tan confusa ni fantásticamente lo que es todavía posible en un mundo degradado: lo alentador que otros modos de organización, verdaderamente humanos, podrían conseguir, pero la fuerza de los condicionantes de su visión es tal, que podemos nosotros, por nuestra parte, comprender sus mismas «limitaciones». Otro arte, el que demuestre la existencia de una libre decisión humana, nos dirá que el hombre está capacitado para provocar las situaciones del cambio, pero ese arte no podía ser el del poeta español que escribía en los años cuarenta. Por lo demás, reflexionemos en las palabras justas de Fischer: «Cualquier esfuerzo por representar la realidad sin prejuicios, es decir, *la sinceridad,* nos ayuda a todos a avanzar».

El hombre cuya imagen nos es proporcionada en este libro, es el resultado de ciertas condiciones sociales de un ambiente de desconcierto, injusticia y desazón. La pérdida de toda armonía —«hechos de colectiva vesania»— le han desintegrado. Por ello nos es difícil concordar con que ése es «el» hombre, universal y eterno. Sus rasgos definidores son también diferenciadores.

El sujeto lírico —«monstruo entre monstruos»— se sabe producto de esos condicionantes y como ese sujeto alcanza un alto grado de consciencia, en él queda acentuada su responsabilidad social, de nin-

guna manera consistente —así lo muestra una lectura atenta del libro— en un someterse a lo dominante, sino en pugna y lucha sin reposo. Y el poeta aparece así reeconociendo, implícitamente, la misión que le cabe: descubrir nuevas realidades no únicamente para él, individuo, sino al mismo tiempo para los otros, que quieren saber también en qué mundo viven, de dónde vienen y a dónde van. «El artista produce para la comunidad» es algo que Fischer y muchos otros pensadores nos recuerdan a cada instante.

Lo que es experiencia personal del sujeto de *Hijos de la ira* se funde así con una experiencia colectiva. El yo de una gran obra, como es este libro de Dámaso Alonso —que es el yo del poeta—, «está embutido en un Nosotros y lo que de él suena son muchas voces y por ello es por lo que es capaz de repercutir en muchas personas» (Fischer).

Siendo mucho lo que ofrece este poemario, sin duda carece de una perspectiva histórica universal, de una amplia y profunda visión del futuro: pero —insistimos—, esto le estaba vedado a quien escribía en la situación y la atmósfera social en que lo hacía el poeta español: por eso sus búsquedas más evidentes son las de un sentido no humano y terrenal, sino metafísico. Visión negativa, a la postre —desde esta otra ladera cercana—, pero que posee el mérito indiscutible de ser precisamente *búsqueda* y no pasiva aceptación. Esto solo abre ya la posible adopción de una postura que, siendo distinta a la del propio libro, tiene con la de éste una comunidad substancial de actitud: no destruye la posibilidad de que se encuentre una perspectiva distinta de un mundo racional y, por ende, más humano. La obra se cierra a sí misma todo paso, es cierto, pero, junto a ello, no niega la opción que el lector libremente puede adoptar a partir de su llamado. Gracias a que no elude, sino, por el contrario, busca, la representación —subrayemos, *artística*— de los conflictos, *Hijos de la ira* da cierta realidad y el lector puede aspirar a someterla a sus necesidades y saber que esto es posible. Para ello, primero, debe valorar la sincera desesperación del poeta y explicársela: si su visión es apocalíptica (cosa perfectamente concebible y hasta justificable), el lector no queda impedido de proseguir en la búsqueda a que se le invita y ver así como tal posición es, por decirlo de un modo claro, *evitable.* Pero evitable en otras coordenadas que no son las del mundo desde el cual surgió la obra.

☆

II. Las reflexiones precedentes querían apuntar a una lectura de todo el libro *Hijos de la ira,* pero constituyen ellas categorías a las cuales pudo llegarse tan sólo tras el análisis cuidadoso de cada

uno de sus textos. Como muestra de este trabajo —que fuera previo—, ofrecemos de ejemplo el comentario de uno de ellos, poseedor de una poderosa capacidad de concentración de los rasgos todos del volumen: «Monstruos». Procuraremos ceñir nuestras notas de acuerdo con las pautas ya esbozadas, pero limitando al máximo el enfoque a la inmanencia misma del poema, convencidos de que éste es el paso inicial que luego puede conducir a explicaciones como las que ya hemos sugerido.

La actitud lírica que define la estructura de este poema es propia del llamado *lenguaje del apóstrofe*. El yo se enfrenta dramáticamente a una doble objetividad: Dios, que se le presenta como capaz de responder a las inquietudes básicas que agitan su ánimo y las «cosas» y «hombres» del mundo que asumen para él carácter «monstruoso», poseedores de un sentido que se le aparece inaprehensible. En esta dual relación dramática que establece con las objetividades que le conmueven poderosamente se revela el ser del hablante. Ese es, entonces, el modo de darse el yo poético del texto. Por eso que el poema es cabalmente *lírico* no obstante su tono que insistimos en denominar dramático —tono caracterizador, por otra parte, de todo el poemario—, puesto que en él sigue predominando la dimensión expresiva por sobre la apelativa y enunciativa. Si el carácter genérico de una obra literaria se sorprende en las tres funciones propias del lenguaje, en cuanto que ella es, precisamente, una estructura de lenguaje, en este poema su estrato fundamental sigue siendo el del hablante ficticio en cuanto se pone de *manifiesto,* en cuanto *expresado.* Pero esta dimensión expresiva no se da en forma absoluta sino que también *enuncia* y *apela,* puesto que capta y proclama un mundo que tiene en frente, comprendiéndolo como angustiadamente problemático y por ello recibiendo un impacto tan poderoso como la acción misma que quiere ejercer sobre él.

Dentro de lo lírico, la actitud básica especial de «Monstruos» es, entonces, la del apóstrofe, puesto que no nos encontramos con la simple autoexpresión del estado de ánimo, sino con una objetividad que está frente al yo, actuando sobre él, sin lograr una fusión completa. Este encuentro entre el yo y un primer «tú» —Dios— determina para el poema una forma interior propia: la «oración», estructura nacida justamente de la actitud lírica fundamental de acercamiento implorante a quien se le revela como dotado del poder de decirle «qué significan estos espantos que (le) rodean» y de evitarle el tormento del preguntar angustioso constante. Tal interpelar va tras el ansia de mover la voluntad de Dios para que le libre de su situación de desconcierto.

Pero también existen *los espantos que le rodean, los monstruos que mudamente preguntan, los ojos enemigos, las formas grotescas* que *devoran el reposo anhelado* del sujeto y así se llega al cruce de la actitud apostrófica y enunciativa, pues el yo también se *proclama* como «monstruo entre monstruos», al verse en igualdad con ellos, que también preguntan, como él interroga: un preguntarse mutuo, un no saber responderse y un clamar a Dios. Otras formas interiores de la actitud lírica básica que hemos sorprendido son, pues, la «proclamación» y la «contemplación».

Estas aclaraciones creo que pueden proporcionarnos un primer nivel de análisis del poema, puesto que ellas ayudan a determinar el lenguaje propio del texto, por medio del cual se nos abre un modo de acceso a su estructura esencial y se conquistan fundamentos para su valoración crítica. En efecto, definido —sumariamente— su «estilo», estamos ya en condiciones de ver la correspondencia unitaria que guarda con la unidad de actitud. Como en «Monstruos» lo que se está expresando es la verdad de una experiencia y de un anhelo que son conflictivos y dramáticos, requerían tomar como base para la expresión el tono del apóstrofe lírico.

Son gestos de lengua los que concretizan el motivo domiante del poema, cuya función estructural es, a su vez, considerable, por cuanto el *motivo* es, precisamente, el sector del poema que informa la sensibilidad de la obra. Si por motivo lírico entendemos «una situación significativa capaz de transformarse en vivencia para un alma humana» (2), ésta no sólo es una objetividad limitada perteneciente al *estrato del mundo* de la obra, sino también un impulso para la expresión lingüística, realización concreta en que, por intervención de la lengua, fija en concepto el motivo de preeminente valor estructural. Como construcción lingüística, se *refiere a* y *representa algo* y su fundamento estricto residirá, en definitivo término, en un modo de concebir la vida. Esta *imago mundi* ofrece una nítida coherencia con todos los aspectos básicos cuya dilucidación permite aprehender el poema: un definido concepto de la literatura y de su función, una imagen del yo lírico, determinados niveles de realidad poetizados y un lenguaje poético.

Si inicialmente nos proponemos como tarea captar la sensibilidad que informa el poema, importa, pues, delimitar su «motivo», realidad concreta y forma que toma esta realidad bajo el dominio de una sensibilidad que ha elegido de la infinita circunstancia aquellos aspectos que convienen a su sistema de preferencias, por expresar de una manera cierta una actitud frente al mundo.

---

(2) Cfr. Mario Rodríguez: *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica* (Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena, 1967), p. 36, nota.

En «Monstruos» —y en todo el libro *Hijos de la ira*— la imagen ofrecida proviene del sentimiento de una radical incapacidad para situarse en lo real, incapacidad que se refleja en la proposición de un mundo hostil, confuso, incierto e incognoscible. La situación significativa del poema es la carencia de confianza en la racionalidad del mundo y por eso el motivo básico puede definirse como un concreto «desconcierto en la angustia ante la ininteligibilidad de la existencia». Esto determina la posición del sujeto ante su realidad y hace que se manifieste como poseedor de una sensación abismática cuando se enfrente a lo que le rodea y a su propio yo. Tal postura legitima —poéticamente— la imagen ofrecida y las modalidades de plasmación utilizadas.

El yo, al volverse sobre sí mismo, y al mirar a su alrededor, lo primero que descubre es que todo es *espantoso,* que cualquier *interrogar* es vano, que las cosas le *acechan* como *enemigos*: todo es *grotesco* e *hiriente;* de lo cual concluye su propia *monstruosidad,* su «hacerse una angustia que se desarrolla a sí misma» y que ello es *hacerse hombre.* El yo que interroga es parte de esa misma realidad contemplada y asume sus rasgos. Los autoimproperios con que se acusa y castiga no son sino variantes de esa esencial monstruosidad. La indignación y el grito nacen de este desesperarse ante lo enigmático: mientras más inaprehensible y sin sentido descifrable, más monstruoso:

> *ninguno tan horrible*
> *como este Dámaso frenético*

y por ello se ve a sí mismo con ánimo vejatorio, definiéndose «amarillo ciempiés», «bestia», «alimaña». En el último poema del libro seguirá sintiéndose «el más miserable», «el último de los seres», poseedor de una enorme «fealdad en el oscuro turbión de (su) desorden».

Desde tal perspectiva, el mundo se ofrece como desquiciado, arbitrario, caprichoso, desconcertante, ilógico, desarticulado. Esa es la significación de lo monstruoso: la inexplicabilidad. Y como él se siente el más extraño y el más absurdo, «ninguno tan monstruoso».

La conciencia adquirida le lleva a la interrogación a un Dios que pudiese darle —a él y a todo— la significación que no ve en un mundo que es sólo apariencia, carente de finalidad y sentido perceptible.

Visión del desgarro que parece también intuir la inutilidad de su oración que, bajo la suavidad de la plegaria, encierra una tremenda increpación. El deseo de la búsqueda de un asidero en la

trascendencia no supera la hondura de su desfallecimiento. Por eso la oración es *cotidiana*, pues nunca encuentra la ayuda desgarradamente implorada desde el absoluto desamparo; un clamar que no tiene contestación.

Esta imagen de un yo lírico interpelante, que siente el asco de sí mismo y del mundo, desesperado y aungustioso, constantemente deteniéndose a considerar sus incógnitas, ofrece otro rasgo notable que la consideración del poema no debe descuidar si quiere ser penetrante: nos referimos a la identidad entre el *yo real* de Dámaso Alonso y el *hablante ficticio* de su persona. Aun aceptando —sin entrar aquí a una discusión que nos desviaría quizás demasiado de nuestro propósito central— las caractierizaciones teóricas de quienes no ven a la poesía como acto lingüístico inmediato del poeta, «como un discurso *real*, que él, ser *real*, dice» (3) y que por lo tanto conciben la necesidad de rechazar como imágenes biográfico-críticas las que los textos poéticos parecen proporcionar, tenemos que sostener, con respecto a Dámaso Alonso, una enorme y significativa coincidencia de su carácter —de él como persona real— con el del hablante ficticio de sus textos líricos.

Declaraciones del propio Dámaso Alonso (4) —muchas de las cuales citáramos al comienzo de este artículo—, lo confirman. Ninguna tan suficientemente explícita —nos parece— como los términos con que subtitula *Hijos de la ira:* «Diario íntimo» lo llama el poeta, asignándole así la calidad de «documento» de anotación cotidiana de lo que sucede en *su* interioridad personal.

Una rápida selección de entre los estudiosos más autorizados, por otra parte, nos lleva a la misma conclusión. Así, por ejemplo, para José Luis Cano lo que nuestro poeta hace es poner, como Baudelaire, «son coeur au nu», insistiendo: «como en pocos casos, la obra de Dámaso Alonso es, en efecto, una vía de conocimiento de su alma, de sus penas y sus furias». Vivanco dirá también: «el hombre Dámaso nos interesa mucho porque su poesía sigue siendo el hombre Dámaso». Concha Zardoya, en su hermoso ensayo, insiste también en el carácter «confesionario» de *Hijos de la ira.* No es necesario multiplicar las citas; en cambio, nos interesa mucho una última, de Andrew Debicki, que estudia con más detenimiento este aspecto y reflexiona

---

(3) Cfr. Félix Martínez: *La estructura de la obra literaria* (Barcelona, Seix-Barral, 1972), 2.ª edición. Vid. nuestra reseña a esta importante obra teórica en *La Estafeta Literaria* (Madrid, número 504, 15 de noviembre de 1972), pp. 1144-1145.

(4) Las hemos tomado, fundamentalmente, del imprescindible «Prólogo que el autor incorpora a la edición de *Hijos de la ira*, hecha por Elías Rivers para Labor, Barcelona, 1970, por la cual citamos también los textos poéticos. El «Prólogo» de Dámaso Alonso está fechado en Madrid, 1968, y ocupa las páginas 29-31. Otras declaraciones suyas son de su conocida obra *Poetas españoles contemporáneos*.

de un modo inteligente al advertir que no debe confundirse entre el autor como persona real y «el protagonista del que se vale el poeta en su obra», a quien el crítico ve, ante todo, como un «*símbolo del hombre* que trata de elevarse y de encontrar su salvación y no un retrato de don Dámaso Alonso». «Cualquiera que sean las correspondencias entre este personaje y el mismo Dámaso Alonso —reitera—, el protagonista vale principalmente como una manera poética de encarnar la dramática y compleja lucha que ocurre dentro del Hombre».

Pensamos, por nuestra parte, que los «retratos» que la crítica nos ha proporcionado sobre el hombre Dámaso Alonso, son más que suficientes como para basar en ellos caracterizaciones anímico-biográficas suyas, que se revelan sugestivamente idénticas a la que de los poemas mismos desprendemos. Hay en su creación lírica vivencias afectivas del poeta y, por lo tanto, son las mismas las que sus poemas expresan y las que Dámaso Alonso vive. De modo que nosotros, sin necesidad de otorgar a priori a su poesía un valor documental, podemos deducir la existencia en ella de un sujeto lírico, de un hablante ficticio, que en nada fundamental difiere del propio autor.

Lo que Félix Martínez ha denominado «préstamos contemplativos» del creador al hablante imaginario de sus obras, es de gran volumen y trascendencia en la poesía de Dámaso Alonso, quien, para crear con plenitud, se proyecta empáticamente y de un modo extremo en el ser imaginario que lleva el discurso lírico, sintiendo y viviendo la vida de este «personaje» suyo.

De allí entonces que, en casi todos los casos, el contenido objetivo de lo dicho en *Hijos de la ira* sea para nosotros estado de la psique del propio Alonso, sin que con ello estemos postulando —como acontece en la estilística vossleriana— una confusión total entre el cosmos del poema con la biografía anímica del poeta: no pensamos que la psique del autor sea la *substancia* del texto. Lo que sí vemos, en cambio, en el hablar de su sujeto lírico, es la representación alusiva de la interioridad expresada del autor.

Como, por un lado, «la naturaleza del poema no excluye ni que el hablante ficticio sea réplica fiel del autor, ni que sea totalmente diferente» (F. Martínez), y como, por otro lado, contamos con seguridades documentales muy abundantes sobre la persona real de Dámaso Alonso (5) estamos en condiciones de comprender el modo de sentir

(5) No tan sólo lo que nos refieren amigos del poeta, sino también otros textos del propio Dámaso Alonso, como son sus ensayos y artículos estilísticos y de teoría literaria, géneros en los cuales el hablante inmanente está subordinado al autor y éste comprometido a aquél, «pues el autor de tales obras comunica lingüísticamente sus opiniones, deseos, descubrimientos, reflexiones, recuerdos, etc.» (F. Martínez), y en los cuales, por tanto, las frases que leemos son frases reales del autor.

y de valorar el mundo de ambas entidades como esencialmente idénticos. Esa visión del mundo objetivada en su creación lírica podemos referirla a Dámaso Alonso —persona social, nudo de relaciones sociales—, sin temor a distorsionarla. Insistimos que esto gracias al caudal de testimonios extrapoéticos con que contamos y en los cuales tenemos al sujeto real en todas sus dimensiones: ello nos permite fundar empíricamente la similitud con rango de identidad entre lo dicho en el texto y lo pensado, sentido y querido por Dámaso Alonso.

Siendo esto así —y sin desconocer el carácter simbólico que el «personaje lírico» claramente asume: por algo pudimos hablar de su presencia paradigmática—, debemos reconocer, consecuentemente, que la perspectiva central de *Hijos de la ira* —y de «Monstruos»— radica en la persona poética confesional: el prisma del yo es allí el núcleo de la reelaboración verbal. Hemos insistido más que suficientemente en el valor primordial de la palabra poética; pues bien, por el desarrollo de ésta el yo revela el conflicto de sus pautas íntimas y así *Hijos de la ira* se convierte, efectivamente, en el documento testimonial y procesal del yo vital de Dámaso Alonso, comprometido absolutamente en su yo poético. Nos parece legítimo aprovechar los términos exactos con que Julio Ortega, en su *Figuración de la persona* (6), utiliza con referencia a Vallejo, para explicitar hasta el máximo posible nuestra perspectiva con respecto al caso que nos interesa: «La persona poética se hace confesional —dice Ortega pensando en el autor de *Los heraldos negros*—, el yo actúa como confesión, para *mostrarse* en las tensiones límites que la reflexión o la emoción imponen al yo vital». Lo que el crítico peruano ve con respecto a su genial compatriota, lo pensamos nosotros con relación al gran poeta español: el yo poético no es en ellos la máscara del yo personal, sino al contrario: ocurre que el yo lírico llega a ser su verdadero rostro, «pues la poesía es el compromiso radical con la realidad, su interrogación, su conocimiento».

Y aquí se nos presenta la conexión estructural indudable que resaltábamos entre los diversos conceptos literarios fundamentales que nos propusiéramos revisar en el poema. En efecto: determinar la entrañable correspondencia entre su yo vital (el de Dámaso Alonso) y el del texto, nos permite ver que el concepto y función de la literatura de *uno* es el del *otro* —que es siempre el mismo—: para el poeta (y por lo tanto para el sujeto lírico de «Monstruos»), la poesía es *indagación,* adentramiento en las incógnitas sustanciales propias

---

(6) Cfr. el ensayo «*Los heraldos negros:* la poética de la persona confesional». En su: *Figuración de la persona* (1970), incluido también en Angel Flores: *Aproximaciones a César Vallejo* (Nueva York: Las Americas Publishing I. N. C., 1971), t. II, pp. 17-41. Citamos por esta última, pp. 17-18.

y del mundo en que participa, con su frenética búsqueda de «ordenación y de ancla», como diría alguna vez el propio autor.

Si en el yo de «Monstruos» hay una actitud básica de interrogar sobre la significación del mundo y de sí mismo, y en ello muestra sus tensiones vitales que piden resolverse por medio de la palabra poética, es porque la literatura es concebida como un modo de acceso al ser, como búsqueda del fundamento de la existencia: una especie irregular de conocimiento; el crear lírico permite arribar a una realidad verdadera que debiera así revelársele. Implícitamente lo que se postula es la capacidad de la poesía para alcanzar una conciencia de su ser sufriente y anhelante y para, desde allí, afirmarse en la invocación de lo que es sostenimiento y salvación. Propio del crear poético es la ansiedad sentida como metafísica: revela una realidad suprema, inquiere el situarse del hombre en el mundo.

Y, siempre en estrecha conexión estructural, la fisonomía del hablante lírico, que aparece como terriblemente expuesto a la peligrosidad del desconcierto del mundo. Lo acecha la destrucción —«los ojos enemigos»—, la continua ininteligibilidad de lo real y, por ello, es el «atormentado», el que pregunta

... qué significan
estos, espantos que (le) rodean

sintiéndose «cercado de monstruos»

que mudamente (le) preguntan,
igual, igual que (él) les interroga a ellos

sabiendo que

formas grotescas (le) vigilan

devorando «su reposo anhelado». Es el que clama a Dios «con todos sus tentáculos enloquecidos», una «alimaña que brama hacia Dios», una «desgarrada incógnita» que «increpa con gemidos articulados».

Tal visión le obliga a sentirse a sí mismo como ser arrojado en el mundo (de ahí que tanto se haya hablado de la poesía «existencial» de Dámaso Alonso), o ser-para-la-nada, que es lo que le mueve, justamente, a una ansia de absoluto, a su tentativa por aferrarse al fundamento de la existencia o —como sucede en otros poemas— a recobrar los orígenes del *paraíso perdido* de la infancia. La imposibilidad del rescate seguro y definitivo —en Dios, en la pureza y frescura de la niñez— le hacen caer víctima del ensimismamiento y la soledad:

me hacen ser una angustia que se desarrolla a sí misma,

y lo suyo es

... un espanto íntimo que hacia (Dios) gime en la noche.

La negación consecutiva de sus atisbos y deseos cortan en él toda esperanza y promesa. Sin embargo, no abandona la tentativa, pues no puede desaparecer el anhelo mismo que es la forma constante del yo:

> Todos los días *rezo esta oración*
> *al levantarme...*

A la luz de estas rápidas notas sobre el texto —y dejando de lado un análisis pormenorizado del lenguaje poético de Dámaso Alonso, aspecto quizás el mejor estudiado por la crítica (Bousoño, Debicki, Flys) y al que nos refiriéramos con cierta extensión al comienzo— llegamos, quizá, a una comprensión totalizadora y omni-alusiva del núcleo en que se sostiene su estructura lírica, o sea, a la *cosmovisión* que nos proporciona el poema. Ella está, por supuesto, en el «hablar» mismo del texto, donde se pone de manifiesto —sin decirlo— el mundo ante nuestros ojos, por ese modo particular, propio de la lírica, de hacer patente la existencia. Si en el filosofar hay un observador distanciado del mundo que analiza, descompone y sintetiza en formulaciones coherentemente racionalizadas, en la obra poética tal adentramiento cognoscitivo en lo real se produce —como afirmábamos hace unas páginas—, por una interiorización en la cual el yo se fusiona con el mundo. Por eso «Monstruos» lo que efectivamente *poetiza* es un «temple de ánimo», en cuanto éste coloca al yo en el mundo y pone al mundo en él. La concepción central de la existencia que hemos desvelado del poema está presente en todo el texto como columna vertebradora y queda manifiesta en versos claves, en que se logra no sólo la autodefinición, sino la postura ante el cosmos:

> *bestia inmediata*
> *transfundida en una angustia fluyente:*

El vivir es un angustiarse constante en la inmediatez de la circunstancia.

☆

III. Queda todavía como trabajo crítico englobar esta estructura del poema —y de todo el libro— en un ámbito mayor: la obra literaria no es más que un aspecto parcial de esa realidad que es el hombre vivo y completo, y éste, a su vez, sólo es un elemento del conjunto que es el grupo social. Una idea, una obra —recordemos con Lucien Goldmann— sólo obtienen su verdadera significación cuando se han integrado en el conjunto de un comportamiento, y el comportamiento que permite *entender* verdaderamente la obra no es el

del autor, sino el de un grupo social. Sólo una vez que éste esté definido con precisión, estaremos en condiciones de aprehender la significación objetiva completa de *Hijos de la ira.* A señalar la necesidad de recorrer ese camino de urgente elucidación crítica están destinadas estas notas provisionales —que quieren también ser un homenaje— sobre el gran poeta que con su obra abriera nuevos rumbos a la poesía de España.

MARCELO CODDOU

Casilla 2307. Departamento de Español
Universidad de Concepción (CHILE)

LA MUERTE EN LA POESIA DE DAMASO ALONSO *

Cuando no se conoce qué es la vida, ¿cómo conocer la muerte?

(CONFUCIO)

POSIBLE SOLUCION A LA SOLEDAD Y ANGUSTIA EXISTENCIALES

A lo largo de todo este capítulo vamos a ir caminando a través de sucesivos y alarmantes contrastes (¿y contradicciones?).

La muerte se nos presenta como aniquiladora de todo proyecto, pero, a la vez, como aquello sin lo cual ningún proyecto podría poseer el menor sentido. Porque la vida también destruye y construye, consume y consuma.

Dámaso Alonso tiene clara conciencia de la miseria humana y ve la existencia como algo acongojante por la soledad y angustia que le rodean. De ahí que considere en muchas ocasiones la vida como una condena y, lógicamente, la liberación de esa condena tendrá lugar gracias a la intervención de la muerte. Intervención redentora para el hombre sumido en la podredumbre vital.

El ser humano muere, en la mayor parte de los casos, muy a su pesar; morir es un luchar contra la muerte, un «agonizar». Y esa intervención redentora de la muerte la entiendo no en cuanto que se limita a dar por terminada la vida, sino en cuanto que la «realiza». La vida queda, en cierto modo, configurada por la muerte, pero no como por medio de una línea divisoria. La muerte destruye la anterior nihilidad existencial y el radical desamparo.

Adquiere para el cristiano un nuevo sentido. No es sólo un destino inevitable al que ha de resignarse o aceptar, o una condena en la que se ha incurrido a consecuencia del pecado; el cristiano muere para Dios, como había vivido para El, y esto le vale «la corona de la vida». La muerte no es una angustiosa necesidad, sino objeto de bienaventuranza, paz, reposo eterno, luz sin fin. El ansia de inmortalidad halla en Cristo su base firme y, como refiere San Pablo a los filipenses (1,21), la muerte es una ganancia puesto que —para él— la vida es Cristo.

---

* El presente trabajo es un capítulo que forma parte de un amplio estudio sobre la poesía total de Dámaso Alonso, que verá la luz próximamente.

En los poemas de «El viento y el verso», pertenecientes a *Oscura noticia* en la edición que manejo, aunque escritos en 1924, tenemos ya una profundización del tema de la existencia humana, superando y trascendiendo lo anecdótico de la vida y de la muerte. Concibiendo la vida como una copla, Dámaso Alonso expresa el sentimiento del dolor causado porque

> *a medio giro el cantar,*
> *llevóse la copla el viento;*

y en este contexto dice:

> *Morir, palabra dormida...*
> *...Vida, cantar soñoliento* (1).

Constituye el tema de la muerte una de las partes esenciales de *Oscura noticia*. Cualquier tema en él tratado (belleza de una muchacha, amor, siesta en una tarde de verano, etc...) desemboca en la consideración, más o menos directa, de la muerte:

> *Yo no sé si eres muerte o si eres vida* (2).

> *Amor, amor, principio de la muerte* (3).

> *Un chispazo fugaz, sólo un liviano*
> *crujir en dulce pulpa estremecida,*
> *y aprenderás, oh rama desvalida,*
> *cuánto pudo la muerte en un verano* (4).

> *Mortal belleza eternidad reclama* (5).

> *Pediste plenitud; la muerte pides* (6).

> *La muerte es la luz. ¡Qué honda*
> *la luz del verano, amada!* (7).

Aparece en estos dos últimos versos la muerte vinculada a la imagen de la luz, del calor del verano. El vínculo de asociación no es otro que el poder destructor y purificador e iluminador del fuego (de la muerte).

---

(1) «Copla», de *Oscura noticia, p. 33.* (Citaremos con las letras iniciales; v. gr., *ON, HI, HD* y *GV*, de cada uno de los diferentes libros poéticos de Dámaso Alonso, y a continuación la página correspondiente a las ediciones de la «Colección Austral» de Espasa-Calpe: de 1958 para *HI* y de 1959 para *ON* y *HD.)*

(2) «Ciencia de amor», de *ON*, 12.

(3) «Amor» y «A un poeta muerto», de *ON*, 17 y 104.

(4) «Destrucción inminente», de *ON*, 21.

(5) «Oración por la belleza de una muchacha», de *ON*, 28.

(6) «Corazón apresurado», de *ON*, 30.

(7) «Dura luz de muerte», de *ON*, 13.

Veamos la significación teológica de la muerte y la luz que proyecta sobre la existencia. El hombre es un ser que se interroga constantemente por el sentido de la vida, desde niño: ¿Qué es esto?, ¿por qué aquello?; cuando adulto: ¿Quién soy yo?, ¿adónde voy?... Preguntas a las cuales el hombre no puede hallar respuesta por sí solo; y sin embargo, dominan su existencia. El problema del sentido de la vida puede seguir atormentador e inquietante en momentos de amarga soledad y de profunda desesperación; pero esta misma cuestión se puede plantear igualmente en momentos de dicha y regocijo. Los anhelos del hombre son siempre mayores que la satisfacción que la vida le brinda. ¿Existe alguien suficientemente grande capaz de acallar las inquietudes del corazón humano? Ningún hombre se basta a sí mismo, ni somos definitivos los unos para los otros (aunque, por ejemplo, en la cópula conyugal —forma suprema de satisfacción amorosa— parezca que hombre y mujer lo son todo recíprocamente). Un anhelo de infinitud nos acosa en orden a trascender nuestra existencia: los deseos van más allá del tiempo, las esperanzas van más allá de este mundo, la voluntad de vivir es más fuerte que la muerte.

Pero la fe cristiana nos habla de la muerte como un «paso a la verdadera vida» (expresión repetida con frecuencia), la cual nos está indicando que hemos de abandonar «esta vida» que nos proporciona placeres sensoriales puestos por Dios mismo. ¿Para qué quiere el Creador que después de gustarlos y disfrutarlos los abandonemos?

La muerte, consecuencia del pecado, más que una realidad ante la que se abre una incógnita terrible, es —para el cristiano— alguien que se nos aproxima y que nos muestra la verdadera realidad del hombre y del cosmos. La teología de la muerte, lejos de proporcionar una visión triste y negativa, fundamenta la esperanza de los que tienen un *verdadero afán de vivir* (sentimiento prevalente de nuestra época y de nuestro poeta en *Gozos de la vista).* Esta teología integra expresamente el hecho de la muerte inevitable, como algo característico e importante en orden a explicar el ser y el existir humanos. H. Volk escribe: «A pesar de la inclusión expresa de la muerte en la interpretación del hombre, la fe cristiana no es prevalentemente una doctrina centrada en la muerte, como si el ser del hombre fuera sólo un ser-para-la-muerte y se distinguiera exclusivamente por esa presencia en él de la muerte. La fe cristiana que tiene como núcleo y fundamento el mensaje: 'el que murió por nosotros en la cruz vive en nosotros y nosotros en El', permite al hombre mortal no contentarse con la muerte, sino esperar y ver en Cristo la superación de ella. La fe cristiana enseña y subraya tanto la realidad de la muerte como su superación en la relación salvífica que une al creyente con Jesu-

cristo» (8). Debido al carácter definitivo de la muerte, la vida del hombre no puede repetirse, y está dirigida irrevocablemente hacia la segunda venida de Cristo, teniendo una función decisiva para la eternidad.

En uno de los sonetos más significativos de *Oscura noticia* —ha escrito Miguel Jaroslaw Flys (9)— nos enfrentamos con la idea de la muerte a manos de Dios sin más razón que la que impulsa o refrena al poeta de quebrar a su capricho una varita de avellano. Se refiere a «Destrucción inminente». Helo aquí:

¿Te quebraré, varita de avellano,
te quebraré quizás? Oh tierna vida,
ciega pasión en verde hervor nacida,
tú, frágil ser que oprimo con mi mano.

Un chispazo fugaz, sólo un liviano
crujir en dulce pulpa estremecida,
y aprenderás, oh rama desvalida,
cuánto pudo la muerte en un verano.

Mas, no; te dejaré... Juega en el viento,
hasta que pierdas al otoño agudo,
tu verde frenesí, hoja tras hoja.

Dame otoño también, Señor, que siento
no sé qué hondo crujir, qué espanto mudo.
Detén, oh Dios, tu llamarada roja (10).

Pero quizá la composición culminante sobre el tema, en este libro poético de Dámaso Alonso, sea la dedicada «A un poeta muerto». Es un gran poema no sólo desde el punto de vista estético, sino considerado desde el aliento vital y calor humano puestos por el autor en estos versos. La inspiración de Dámaso se ha cifrado en la gravedad dada al endecasílabo; abundan las interrogaciones preñadas de nostalgia, y el sentimiento originado por la muerte del amigo le hace guardar silencio sobre la anécdota que envolvió el momento trágico. (Sin referencia expresa en el texto original, se adivina la alusión a García Lorca). Gracias a las precisas aclaraciones de Dámaso Alonso, sabemos que la composición de este poema le duró bastante tiempo. En 1935 el poeta empezó a dictar las diversas impresiones causadas por la muerte de varios poetas amigos. Lorca murió al año siguiente

---

(8) H. Wolk: «Muerte», en *Conceptos fundamentales de teología*, III. Ed. Guadarrama, Madrid, 1966, pp. 148-149.

(9) Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Ed. Gredos, Madrid, 1968, p. 128.

(10) *ON*, 21.

y se añadieron fragmentos alusivos: así la caracterización de su poesía en la primera parte y la evocación de la vega granadina en la segunda.

Hay en *Hijos de la ira* un poema —al que he de referirme más adelante— en el que se expresan diversas actitudes humanas en el momento de trasponer el umbral de la vida.

Al decir arriba que la muerte era la *posible* solución de la existencia angustiada no quería más que arriesgar la multiplicidad de enfoques que se pueden dar a este tema, constante en la literatura universal. Cabe la posibilidad de que en una obra se encuentren afirmaciones al parecer contradictorias cuando quizá no haya más que diversidad de sentimientos, nacidos de diferentes momentos espirituales (depresivos o entusiastas), que hacen entrar en crisis toda una escala de valores. Porque el temperamento del artista es conflictivo, «agónico».

En la meditación existencial de Dámaso Alonso la muerte es la fase culminante que ofrece solución al más profundo de los enigmas planteado en sus libros poéticos.

Si ya en los *Poemas puros* la muerte era tenida como el descanso merecido y deseado, esa misma consideración persiste en *Oscura noticia.* «Y esa rosa que llevas en la mano / es la rosa del mundo de los muertos» le dice al poeta amigo en una visión ultraterrena como si traspasara el dintel postrero del misterio.

«Raíces del odio» contiene una visión imaginativa de gran valor poético:

¡Y esas luces moradas,
esos lirios de muerte, que galopan,
sobre los duros hilos de los vientos (11).

«Oh pobre ser, igual, igual tú y yo» exclama el poeta ante el moscardón azul. Y como el poeta se ha identificado con el animalito, asume igualmente la descripción del destino del ser después de la muerte:

Y fuiste cosa: un muerto.
Sólo ya cosa, sólo ya materia
orgánica, que en un torrente oscuro
volverá al mundo mineral. ¡Oh Dios,
oh misterioso Dios,
para empezar de nuevo por enésima vez
tu enorme rueda! (12).

Respecto de las diversas experiencias de la muerte no podemos hablar en detalle. ¿Quién ha experimentado la suya propia? Y si las

(11) *HI*, 131.
(12) «Elegía a un moscardón azul», de *HI*, 72.

muertes ajenas representan algo es en cuanto que nos afectan por un desgarrón del sentimiento. De ahí que los niños permanezcan extrañamente indiferentes ante el cadáver de sus familiares. Lo que no podemos conocer por medio de la experiencia de la propia muerte ¿nos podrá ser revelado por la muerte de otro? Cuando se nos muere un ser querido, experimentamos la más completa ausencia, quedamos decepcionados, abandonados, doloridos por el sufrimiento de la comunicación perdida y captamos la infinitud de nuestra existencia.

Un enorme silencio nos circunda:
un mundo en omisión, un gran sudario.
¿Has muerto, di? ¿Te sueño yo, en la muerte?
El agua del espejo, más helada,
nos dice la verdad: somos los muertos.
Somos nosotros los perdidos, vamos,
muertos de ti, con luto de tu sombra,
a tientas de tu rastro, dando voces
a una ausencia, preguntas a un olvido.
Vacías estructuras funerales,
oh, cuán inexorablemente, cierran
un horizonte rojo. Nuestra angustia
quiere tu densa voz y tu sonrisa:
vacío, soledad, silencio, sombra.
A una oquedad sin puerta preguntamos,
a un alcázar de pausas siempre mudo (13).

«La muerte es la ausente presente» decía Landsberg. En el sentido de que la muerte propia y la de otro se unen al final exactamente, pues nadie muere si no muere al mundo, y el mundo no puede morir sin que uno no muera con él. Aunque es cierto que nunca puede decirse, en el caso de que uno viva su propia muerte o asista a la de otro, quién es el que «muere» verdaderamente: si el muerto o el vivo. En la pérdida de un amigo, igual que en la muerte propia, morimos juntos, como también hemos existido juntos. «El ser-con se completa con el morir-con, muerte recíproca más bien que muerte común, muerte compartida, muerte interdependiente, muerte ante la que estamos completamente solos, en el plano humano y, a la vez, totalmente seguros de que no estamos solos, y de que el mundo está lleno de presencias» (14). El hombre no muere totalmente solo, dado que es un elemento de la Naturaleza, un miembro de la sociedad.

En «Preparativos de viaje» (título metafórico eufemista para hablar de los horrores de la agonía humana), donde se presentan distintas ac-

(13) «A un poeta muerto», de *ON*, 94.

(14) J. Guillaumin: Artículo en el libro *La muerte y el hombre del siglo XX*. Ed. Razón y Fe, Madrid, 1968, p. 81.

titudes de los moribundos, los vemos a éstos en tensa expectativa ante el nuevo panorama que se les avecina: unos, estupefactos; otros, con gesto de desprecio y con despectiva indiferencia; algunos, con angustia; otros, maldiciendo y escupiendo al Dios que los hizo; algunos, llamando con débil voz a sus madres...

Y es muy frecuente
que el moribundo hable de viajes largos,
de viajes por transparentes mares azules, por archipiélagos remotos,
y que se quiera arrojar del lecho
porque va a partir el tren, porque ya zarpa el barco.
(Y entonces se les hiela el alma
a aquellos que rodean al enfermo. Porque comprenden) (15).

Y todos los muertos se quedan con los ojos abiertos, «desmesurados ante el espanto último»; tienen una mirada triste y profunda; fijan para siempre la mirada suspensa en las pupilas que se abren a otra luz, en frase de Concha Zardoya (16).

El problema de la muerte humana siempre ha interesado al hombre, pues todo su ser se encuentra cuestionado en ese momento. A la luz de la fe recibe una respuesta positiva el fenómeno radical que la muerte le plantea. La decisión personal última adquiere pleno sentido cuando el hombre ha sido fiel a las exigencias concretas que la vida le ha planteado. Entonces recibirá de Dios la interpretación definitiva de su vida a través de la muerte y precisamente por ella.

Todos son iguales (???), traspasada la barrera de la muerte, y en punto de igualdad les interrogará el poeta:

Ah, muertos, muertos, ¿qué habéis visto
en la esquinada cruel, en el terrible momento del tránsito?
Ah, ¿qué habéis visto en ese instante del encontronazo con el
[camión gris de la muerte?
No sé si cielos lejanísimos de desvaídas estrellas, de lentos come-
[tas solitarios hacia la torpe nebulosa inicial,
no sé si un infinito de nieves, donde hay un rastro de sangre, una
[huella de sangre inacabable,
ni si el frenético color de una inmensa orquesta convulsa cuando
[se descuajan los orbes,
ni si acaso la gran violeta que esparció por el mundo la tristeza
[como un largo perfume de enero,
ay, no sé si habéis visto los ojos profundos, la faz impenetrable.
Ah, Dios mío, Dios mío, ¿qué han visto un instante esos ojos que
[se quedaron abiertos? (17).

---

(15) *HI*, 40.
(16) Concha Zardoya: *Poesía española contemporánea*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, p. 417.
(17) *HI*, 41.

Comenta estos versos Elsie Alvarado de Ricord: «En este último período en que se pasa de lo particular a lo universal, las visiones que el poeta quiere adivinar se expanden también hasta un espanto cósmico en que el prefijo *in* de varios de los adjetivos habla de lo que no tiene medida, ni fin, ni acceso, por lo que el hombre, al desprenderse de un mundo aunque hostil, humano y cálido por el afecto de los allegados, se ve arrojado de pronto sin fuerzas y sin lugar de apoyo, al terror de otro mundo, donde no han de valerle los sentidos» (18). Son versos larguísimos, con palabras polisílabas, que crean sensaciones de inmensidad.

Por mucho que levantemos un muro que nos oculte lo que no queremos ver, ahí está, inevitable, el «espectáculo de la muerte». No podemos imaginarnos nuestra propia muerte, y, a cambio, vemos cada día la muerte de otro. Y nos nacen, como arbustos indomables, en nuestro interior, multitud de interrogantes. Y preguntamos a los que caminaron a nuestro lado qué han visto «en este instante con el encontronazo con el camión gris de la muerte». Y no obtenemos respuesta. Y surge, desde lo hondo, el grito: «Ah, Dios mío, Dios mío, ¿qué han visto un instante esos ojos que se quedaron abiertos?». Esta pregunta formulada en el verso final angustiosamente queda sin respuesta. Incluso y a pesar de que la balanza se inclinará al otro platillo del contraste, en *Hijos de la ira* aparecen fragmentos en los que la muerte es el lugar merecido y deseado, donde se permanecerá tranquila e inmutablemente, disuelto el hombre en la gloria de Dios. «La muerte que miráis como el último de vuestros días, es el de vuestro nacimiento para la eternidad», decía Séneca.

PRIMER CONTRASTE (PLANO DESCRIPTIVO): EXISTENCIA AGONICA - «MUERTOS NITIDOS»

Una de las características más claras y patentes en la obra damasiana es la propensión a oposiciones, contrastes y contradicciones. Himnos e Improperios, luces y sombras, podredumbre y belleza, ceguera y luz, etcétera, se mezclan en la poesía de Dámaso Alonso como se mezclan en nuestra vida. «Así alterran en su ánimo la furia y la ternura, fase sombría y fase iluminada, o bien rugiente oleaje que al estallar besa con humildad la arena» (19).

Y el más fuerte de los contrastes es aquel en el que se enfrentan luz y sombra, que es tanto como decir muerte y vida. Unamuno recetaba la lucha aun sin esperanzas de victoria («peleemos quijotesca-

---

(18) Elsie Alvarado: *La obra poética de Dámaso Alonso*, Ed. Gredos, Madrid, 1968, p. 112.
(19) E. Alvarado: *Op. cit.*, p. 80.

mente»). Intelectualmente uzgada, esta lucha es locura: «Locura tal vez —dice Miguel de Unamuno— y locura grande, querer penetrar en el misterio de ultratumba; locura querer sobreponer nuestras imaginaciones, preñadas de contadicción última, por encima de lo que una sana razón nos dicta» (20).

En «Dura luz de muerte», perteneciente a *Oscura noticia*, vemos a la muerte acechar a la vida de nuestro poeta, y cómo Dámaso se aferra a la existencia, siquiera sea por la contemplación simultánea de la naturaleza:

Porque aún tene sombra el álamo
y flores hay en la zarza,
y el agua aún brota, y dos ojos
mudos —ay, amor— me hablan.

....

¡Piedad! ¡Aléjame, tierra,
mi destrucción, mira, aún cantan
los pájaros junto al cauce,
trémulo viento en las cañas!

En las hojas de los álamos
—si es que temblan, si es que paran—
hay entre juegos de brisa
un frenesí de esperanza.

Y hay, amor, en tus tristes ojos,
¡qué tierna luz tamizada,
cómo me llama la vida,
qué imperiosamente me llama.

mientras deshila la acequia
—cañaveral, arpa y flauta—
su dulce engaño de música,
su piadoso engaño! ¡Gracias...! (21).

«A un poeta muerto» contiene las visiones contrastadas del mundo de los vivos y el de los muertos (22). Junto a la congoja y dolor causados por la muerte del ser cuerido, aparecen las más enternecedoras imágenes de la muerte que «tiene amores de madre» y es «dulce, leal enamorada, sin engaño». Y, sin embargo, «los mortales temblamos a sus luces».

---

(20) Miguel de Unamuno: *Ensayos*, v. II. Ed. Aguilar, Madrid, 1945, p. 940.

(21) *ON*, 14-15.

(22) No hace falta recordar la diametral diversidad de la postura damasiana con la de Rubén Darío, en aquellos versos que dicen: «Y la vida que tienta con sus frescos racimos / y la muerte que aguarda con sus fúnebres ramos.»

Es con los poemas de 1944 cuando aparecen los contrastes en la poesía de Dámaso Alonso con caracteres fuertemente angustiosos: se desea la muerte y se tiene miedo a morir:

Ay, raudo corazón, cómo me hieres
con tu batán de mazas voladoras.
¿Qué torcedor, qué furias destructoras
mandan que hacia tu ruina te aceleres? (23).

Expresan estos versos la angustia ante la muerte que oprime al hombre.

☆

El tema de la existencia agónica está tratado en ese excepcional poema de *Hijos de la ira*, titulado «Mujer con alcuza». Es una parábola siglo XX que hace transparente la condición humana referida al vivir cotidiano; su expresión lírica adquiere tonos dramáticos al tratar de expresar el sufrimiento que rodea la existencia del hombre. Aquí la vida es concebida como viaje, y ese camino hacia la estación final va manifestándose progresivamente por la cargazón de la memoria que, en la vejez, ata al hombre a su pasado y retarda su paso:

¿Es que le pesan, es que le cuelgan del cerebro
sus recuerdos de tierra en putrefacción,
y se le tensan tirantes cables invisibles
desde sus tumbas diseminadas? (24).

Dámaso Alonso a la vez que considera la existencia humana «agónica», los muertos son diáfanos, nítidos, inmortales, luz y vuelo glorioso. Veamos estos versos del poema «En el día de difuntos»:

¡Oh! ¡No sois profundidad de horror y sueño,
muertos diáfanos, muertos nítidos,
muertos inmortales,
cristalizadas permanencias
de una gloriosa materia diamantina!
¡Oh ideas fidelísimas
a vuestra identidad, vosotros, únicos seres
en quienes cada instante
no es una roja dentellada de tiburón,
un traidor zarpazo de tigre! (25).

¿No será ésta la solución brindada por el autor ante el problema de la angustia existencial? Porque

---

(23) «Corazón apresurado», de *ON*, 30.
(24) *HI*, 66.
(25) *HI*, 25.

Ah, nosotros somos un horror de salas interiores en cavernas sin fin,
una agonía de enterrados que se despiertan a la media noche,
un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra por entre minas
[de carbón,
de agua triste, surcada por las más tórpidas lampreas,
nosotros somos un vaho de muerte,
....
monstruosas, tristes, enlutadas amebas (26).

Y así llegará a decir a los muertos que son «presencias que alentáis mi esfuerzo amargo», y

me vuelvo a vosotros, criaturas perfectas, seres ungidos
por ese aceite suave,
de olor empalagosamente dulce, que es la muerte (27).

La paradoja «muertos inmortales» tiene un posible valor teológico. Casi todas las civilizaciones consideran al difunto como promovido a un estado superior, colocado —al menos idealizadamente— por encima de la vida presente. Consideración de Foillet (28): «Del mismo modo que la rigidez cadavérica sobreviene a los muertos, otra rigidez deja a los vivos como fijos en una actitud respetuosa ante el misterio de la promoción de la muerte». La muerte es una de las realidades más acompañantes, mas no nos es incierta (?) y desconocida. Tiene su dialéctica interna; dijo Landsberg que es la presencia ausente, mientras que el muerto es la ausencia presente. Se ha entendido la muerte como un paso; dado ese paso, ¿los muertos desaparecen totalmente, continúan su vida en un mundo alejado del nuestro, permanecen entre nosotros con una presencia oculta, incomprensible, trascendente? No es propiamente una ausencia, puesto que ambos mundos (el de los vivos y el de los muertos) se compenetran.

La muerte es un paso. La eternidad, por todos ansiada, no llega tras la muerte, sino por la muerte.

Y, ausente, miro tanto y tanto muerto
donde piadosamente os han sembrado
con esperanza de cosecha inmortal (29).

Sólo allí donde hay muerte puede existir la vida,
oh muertos inmortales (30).

... que la muerte es el único pórtico de tu inmortalidad (31).

(26) *HI*, 30-31.
(27) *HI*, 20.
(28) J. Foillet: Artículo en el libro *La muerte y el hombre del siglo XX* (del grupo Lyonnais), anteriormente citado, p. 148.
(29) «En el día de difuntos», de *HI*, 29.
(30) *HI*, 30.
(31) «Dedicatoria final (Las alas)», de *HI*, 156.

La muerte es el fruto preciso al final de la vida. Y definitivo. Entendida de este modo, la angustia existencial producida por la muerte sería incomprensible si la estructura fundamental de nuestro ser no contuviera el postulado de un «más allá». Pero no es un nivel meramente natural, pues no sería saciativo, sino de inmortalidad e incorruptibilidad y, por tanto, algo sobrenatural y transnatural. La vida, por consiguiente, se explica por la muerte; es más: se constituye por la muerte, «pórtico de la inmortalidad». Finaliza su libro *El sentido de la muerte*, José Ferrater Mora con esta frase: «...Por eso el sentido de la muerte, se encontraba, en cierto modo, en la posibilidad de que hubiera una realidad que, al final, pudiese trascender de ella y hacerse inmortal y, con esto, hacerse libre» (32).

SEGUNDO CONTRASTE (PLANO EMOTIVO): ENVIDIA A LOS MUERTOS - MIEDO A LA MUERTE

El segundo contraste que apunto es el que hay entre la envidia a los muertos, que han escapado de la vida absurda y sin sentido, y entre el miedo a la muerte.

Mira que huyes del tiempo, cuando huyes.
Pediste plenitud: la muerte pides.
No el tiempo, sí mi tiempo condensabas (33).

Es la idea de muerte como plenitud que, más adelante, empalmará con la del amor como fuerza divina: «el hombre es amor y Dios habita dentro» (34).

En la cancioncilla de los poemas de juventud publicados en *Oscura noticia* (35), en un tono folklórico Dámaso Alonso dice:

morir quisiera en el viento,
como la gente de mar
en el mar.

Me podrían enterrar
en la ancha fosa del viento.

Oh, qué dulce descansar,
ir sepultado en el viento,
como un capitán del viento;
como un capitán del mar,
muerto en medio de la mar.

---

(32) José Ferrater Mora: *El sentido de la muerte*, Ed. Suramericana, 1947, p. 348.
(33) «Corazón apresurado», de *ON*, 30.
(34) «Hombre y Dios», de *HD*, 123.
(35) *ON*, 83.

Hay en el poemario *Hijos de la ira* una «ranita verde» (el hombre) que siente un ansia de inmortalidad, pero que comprende, gracias a multitud de experiencias vitales, que la alcanzará después de la muerte. Pero ¿cómo lo logrará? Eso lo ignora. ¿Tendrá que unirse a la gran fuerza bullente y creadora, perdiendo en personalidad individual? ¿O se podrá unir (a Dios) sin perder su propio yo?

El alma era lo mismo
que una ranita verde,
largas horas sentada sobre el borde
de un rumoroso
Misisipí.
Desea el agua, y duda...
....
Y duda y duda y duda la pobre rana verde (36).

Los primeros versos de la tercera parte del poema dedicado a un poeta muerto rezan así:

Morir es aspirar una flor nueva,
un aroma que es sueño y nos invade
como un agua densísima. La Noche
acoge dulcemente a los vencidos (37).

Sí; la noche acoge dulcemente a los vencidos, que son los muertos. Y la noche es la nada absoluta: «Oh, la noche absoluta. / Los mortales temblamos a sus luces». La noche, la muerte, la nada producen un enorme pavor con acentos desolados. Allí todo resulta incierto; pero el horror le lleva a un deseo de una noche (muerte) que acoja, con amores de madre, a los vencidos. Y entonces, sosegado, podrá sentir el beso que le haga feliz.

Oh qué felicidad cerrar los párpados
y entregarse a ese beso, el más hermoso
beso de nuestra vida (38).

Una de las tensiones, de las luchas, de las «agonías» (en sentido etimológico) que sufre el ser humano es la que se origina del ansia de muerte y el ansia de vida. Y aunque la muerte sacia el ansia de «ser», es «terrible diosa de ojos dulces». He aquí el comentario de Luis Díaz Marques: «Porque destruye al individuo que pasa a incorporarse a la única fuerza inmortal, la fuerza cósmica, Dios, como simple

(36) «El alma era lo mismo que una ranita verde», de *HI*, 107.
(37) *ON*, 101.
(38) *ON*, 102.

materia inorgánica y, si adquiere la inmortalidad, es a costa de la pérdida de su «yo», del anonadamiento de su ser como persona viva» (39).

En *Hijos de la ira*, en dos poemas cercanos, tenemos una diversa ansiedad: mientras «En el día de difuntos» contiene un ansia de muerte, pues la vida es monstruosa, cruel y fugaz, «Mujer con alcuza» describe a la mujer que anhela seguir viviendo a pesar de ese

> *ansia turbia, de bajar ella también*
> *de quedarse ella también,*
> *ay,*
> *para siempre partir de nuevo con el alma desgarrada,*
> *para siempre dormitar de nuevo en trayectos inacababIes* (40).

La mujer avanza por la acera con la alcuza en la mano, empujada por una estúpida fuerza sin pupilas a la que llama Dios y a quien se dirige angustiadamente en busca de amarras.

> *Va despacio arrastrando los pies,*
> *desgastando suela, desgastando losa,*
> *pero llevada*
> *por un terror*
> *oscuro,*
> *por una voluntad*
> *de esquivar algo horrible* (41).

De esquivar la muerte, la destrucción total, el no-ser, la nada. Esa mujer, a pesar de todo, quiere seguir viviendo; a pesar incluso de ir «curvada como un signo de interrogación».

☆

El miedo a la muerte es algo instintivo, diríase invencible. «Los mortales temblamos a sus luces». La muerte eludida es la actitud más frecuente, aunque no se formule explícitamente. Más o menos consciente, más o menos reflexivamente, la convicción personal es la de que la muerte paraliza, extingue, anula la vida. Y, consiguientemente, el sólo pensamiento en la muerte resta energías vitales. (Aranguren (42) propondrá diversos modos de eliminar la «preocupación de la muerte», ya que no se puede eliminar el «hecho de la muerte»). Oigamos a nuestro poeta:

---

(39) Luis Díaz Marques: «La temática en la poesía de Dámaso Alonso», en *Cuadernos hispanoamericanos*, 209 (1967), p. 251.

(40) *HI*, 64.

(41) *HI*, 61.

(42) Cfr. J. Luis López Aranguren: *Etica*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1968, p. 478.

Otros
voltean la cabeza a un lado y otro lado,
sí, la pobre cabeza, aún no vencida,
casi
con gesto de dominio,
como si no quisierar perder la última página de un libro de aventuras,
casi con gesto de desprecio,
cual si quisieran
volver con despectiva indiferencia las espaldas
a una cosa apenas si entrevista,
mas que no va con ellos.

Hay algunos
que agitan con angustia los brazos por fuera del embozo,
cual si en torno a sus sienes espantaran tozudos moscardones
[azules,
o cual si bracearan en un agua densa, poblada de invisibles me-
[dusas (43)

Es «Preparativos de viaje» un poema totalmente alegórico donde la muerte no se nombra directamente y es lo más terrible para el hombre. Se trata, como vemos en la conversación de cada día, de esquivar, mediante perífrasis, ese nombre de una realidad tan amarga como dolorosa. Un ochenta por ciento de los poemas que constituyen *Oscura noticia* incluyen la palabra «muerte». Y precisamente el titulado «La muerte» evita el vocablo:

No la temas. Los vientos han cedido.
... ...
... Cuando la enorme fuerza nos arrastra,
cuando la fría máquina sin sangre
hacia otro sol más fuerte nos inmola (44).

La muerte será el «último enemigo» —según José María Cabodevilla (45)— y el penúltimo será el temor a la muerte, temor que podemos combatir con las armas de la Esperanza. Fruto de una catequesis insuficiente, hemos tenido un horroroso temor a la muerte (y a Dios) y hemos perdido, o no hemos conseguido el sentido esclarecedor de la misma, que es la que restablece el equilibrio entre el hombre y Dios. El poeta trata de borrar el miedo de la madre ante el terrible momento del tránsito, diciendo:

No tengas miedo, madre. Mira, un día ese tu sueño cándido se te hará de
[repente más profundo y más nítido.
Siempre en el bosque de la primer mañana, siempre en el bosque nuestro.

(43) «Preparativos de viaje», de *HI. 39.*
(44) *ON*, 29.
(45) José María Cabodevilla: *32 de diciembre*, ed. Bac, Madrid, 1969, p. 35.

Pero ahora ya serán las ardillas, lindes, veloces llamas, llamitas de verdad;
y las telas de araña, celestes pedrerías;
y la huida de corzas, la fuga secular de las estrellas a la busca de Dios.
Y yo te seguiré arrullando el sueño oscuro, te seguiré cantando.
Tú oirás la oculta música que rige el universo.
Y allá en tu sueño, madre, tú creerás que es tu hijo quien la envía. Tal vez
[sea verdad: que un corazón es lo que mueve al mundo.

Madre, no temas. Dulcemente arrullada, dormirás en el bosque el más
[profundo sueño.
Espérame en tu sueño. Espera allí a tu hijo, madre mía (46).

CODA

El miedo a la muerte lo motiva la incertidumbre de lo que se oculta tras ella. Detrás del símbolo que aparece en los versos de «Muerte aplazada» (47), se adivina la visión poética de un jardín irreal del «más allá»:

Y flotan voces laxas,
dulces lamentos y veladas músicas.
Anchísima avenida
en hondura sin tiempo se diluye.

Ya hemos aludido en este apartado a «Preparativos de viaje». En esta composición de *Hijos de la ira* se nos describen inciertamente los paisajes de la muerte:

No sé si cielos lejanísimos de desvaídas estrellas, de lentos cometas solita-
[rios hacia la torpe nebulosa inicial,
no sé si un Infinito de nieves donde hay un rastro de sangre, una huella de
[sangre inacabable,
ni si el frenético color de una inmensa orquesta convulsa cuando se descuajan
[los orbes,
ni si acaso la gran violeta que esparció por el mundo la tristeza como un
[largo perfume de enero,
ay, no sé si habéis visto los ojos profundos, la faz impenetrable (48).

Inmediatamente antes, un oscuro sentimiento de terror derrotaba al moribundo y el poeta interrogaba desesperadamente sobre el «más allá»:

Ah, muertos, muertos, ¿qué habéis visto
en la esquinada cruel, en el terrible momento del tránsito?
Ah, ¿qué habéis visto en ese instante del encontronazo con el camión
[gris de la muerte?

(46) «La Madre», de *HI*, 83.
(47) *ON*, 89-90.
(48) *HI*, 41.

Preguntas a las que no obtenemos respuesta y que suponen un instante en el que el que muere, como el que sube a la cima de una montaña, ve dos laderas: el mundo de nuestra realidad que en ese momento abandona, y el otro mundo en el que entra. El hombre es un ser monstruoso en vida y en muerte. Así exclamó ante el poeta muerto: «Amor, amor, principio de la muerte.» Y en el verso final estampó ese epitafio tan desorientador, sobre todo para el creyente: «Ya es inmortal, ya es dios, ya es nada». El hombre después de la muerte se constituye en inmortal, dios en cierto modo. Pero ¿ser «nada»? (!!!).

La tan repetida imagen del pozo oscuro sin fondo es la gráfica de la «nada», que causa angustia; y la muerte se ve como un hundimiento en ese vacío total.

El pavor que siente el hombre, originado por la incertidumbre acerca de lo que nos espera tan pronto como traspasemos el trance mortal, le hace hablar a nuestro autor de un viaje negro, de poza del espanto, de un caer y caer siempre:

Lo que yo siento es
un horror inicial de nebulosa;
o ese espanto al vacío,
cuando el ser se disuelve, esa amargura
del astro que se enfría entre lumbreras
más jóvenes con frío sideral,
con ese frío que termina
en la primera noche, aún no creada;
o esa verdosa angustia del cometa
que, antorcha aún, como oprimida antorcha,
invariablemente, indefinidamente,
cae,
pidiendo destrucción, ansiando choque.
Ah, sí, que es más horrible
infinito caer sin dar en nada,
sin nada en qué chocar. Oh viaje negro,
oh poza del espanto:
y, cayendo, caer y caer siempre (49).

y luego:

Las sombras que yo veo tras nosotros,
... ...
son el terror oscuro,
ese espanto en la entraña
de todo lo que existe
(entre dos noches, entre dos simas, entre dos mares).

---

(49) «A Pizca», de *HI*, 87-88.

De todos los poemas de Dámaso Alonso será probablemente «Soledad en Dios» (50) el que alcanza mayor profundidad metafísico-religiosa.

Clavado en él, sin tiempo ya, sin nombre.

Furia y espanto, en soledad, conmigo,
mi duro Dios, mi fuerte Dios, mi solo
Dios, tú la inmensa soledad del hombre.

Tenemos al hombre, trasportado al más allá, a solas con Dios. «Peleemos quijotescamente», dijo el catedrático de Salamanca. Sólo así la vida será soportable: «Y sin embargo... hay que creer en la otra vida, en la vida eterna del más allá de la tumba, y en una vida individual y personal, en una vida en que cada uno de nosotros sienta su conciencia y la sienta unirse, sin confundirse, con las demás conciencias todas en la Conciencia Suprema, en Dios; hay que creer acaso en esa otra vida para poder vivir ésta y soportarla y darla sentido y finalidad» (51). La locura de la lucha, de la «agonía» (52), le hacía preguntarse a don Miguel por qué ha de tener más razón la cabeza al negar el más allá, que la voluntad de no morir. Esto constituye para Unamuno el camino hacia la fe en la inmortalidad. En la oposición entre cabeza y corazón (negando y afirmando respectivamente la inmortalidad) no se trata de ver quién tiene la razón. La instintiva resistencia sicológica del hombre a la idea de naufragio total, no proviene del miedo y ha de ser interpretada como reflejo de la semilla de inmortalidad intrínseca en el hombre. La creencia cristiana en la ultratumba no aparecía explícitamente en *Oscura noticia*. En *Hijos de la ira* vemos cómo el autor quiere creer. Y ya en *Hombre y Dios* cree en la inmortalidad, cuando el hombre quede a solas con Dios, «clavado en él, sin tiempo ya, sin nombre».

TERCER CONTRASTE (PLANO IDEOLOGICO): SOLUCION A LA ANGUSTIA - CAUSA DE PROFUNDA ANGUSTIA

En la poesía que estamos estudiando, la muerte se nos presenta como solución a la angustia existencial y, a la vez, como causante de profunda angustia.

Si la muerte es solución a algo es cuando hay fe. Considerada en fría visión, la muerte es un caos. La muerte es, sin duda ninguna,

(50) *HD*, 144.

(51) Unamuno: *Op. cit.*, p. 941.

(52) «¡Escucha, oh Dios, su agonía! / ¡Oh Dios, oye su clamor!», dice Dámaso Alonso en unos versos de *ON*, *48*, refiriéndose a Unamuno.

el fenómeno más universal que conoce el hombre. Todo el mundo da por sobreentendido que hay que morir y llega pronto a considerarlo natural. Y, sin embargo, en el interior de todo hombre se fragua una protesta secreta contra la muerte y surge un tremendo horror hacia ella. Una antropología metafísica no puede explicar este hecho. Porque si la metafísica reconoce la inmortalidad debido a que el hombre es un ser en parte espiritual, no se ve claro por qué teme el ser humano tanto a la muerte, a no ser que el terror a morir se degrade a una mera expresión del instinto de conservación corporal (vital), y con esto se falsificaría fundamentalmente el problema capital de la angustia producida por la muerte.

El hombre cristiano con esperanza escatológica espera a Dios al otro lado de la muerte. ¡Desdichado el ser humano si Dios fallara! Sería una catástrofe. Ya los estoicos y epicúreos entendían que pasar por la muerte era como pasar por una puerta: *patet exitus*, anotó Séneca.

Pero el fervor exultante del cristiano hace, a veces, que se dé poca importancia al momento intermedio de la dialéctica vida-muerte-supervivencia. El acentuar —fruto de la revalorización— en la praxis cristiana la fe en la supervivencia, puede ser una manera sutil de eludir la lógica y comprensible gravedad existencial del momento único de la muerte. Traspasado el umbral de la misma, tendrá lugar el encuentro con el amor —la *fruitio* de los teólogos—; pero no olvidemos que ese momento tiene su precio: el trago amargo de la muerte (53). Era San Juan de la Cruz quien hablaba de la rotura de «la tela de este dulce encuentro» y también de «los aprietos de la muerte».

Vemos en el poema «La isla» cómo, simbólicamente, el poeta ansía desaparecer en Dios (la isla en el mar), para enrolarse en la fuerza eterna que crea y «destruye» a los mortales:

Desflécame, desfleca tu marea surgente, aviva, aviva su negro [plomo,
rómpela en torres de cristal, despicala
en broncos maretazos
que socaven los rotos resalseros,
desmantela ciclópeos rompeolas, osados malecones,
rompe, destruye, acaba esta isla ignorante... (54)

La vida del hombre sobre la tierra ofrece la posibilidad de gozar de algunos placeres sensoriales y espirituales (lo veremos al hablar

---

(53) Cfr. José Luis López Aranguren: *Op. cit.*, p. 484.

(54) *HI*, 139.

de «Gozos de la vista»); y «la muerte, aunque es descanso, fijez, inmortalidad, significa la destrucción de todo lo que poseemos, de todo lo que podemos gozar como un "yo" individual, único» (55).

☆

...Y la muerte es la causa de angustia (56). Así ante la muerte del poeta amigo, la pena abarca a toda la patria, porque el drama de esa muerte se generaliza en desgracia española y universal:

Pero el verso mejor se fue contigo
a una España del Oro, cuyas torres
doradas por la gloria, se proyectan,
cúmulos en el día de un verano,
sin ansias, sin ayer: quieto futuro.
... ...
Y ese más bello canto que contigo
a la entraña se fue de la armonía
donde en amor se buscan las estrellas
será pauta de músicas veladas,
reverterá sobre los campos nuestros
al ritmo de la nueva sembradura,
flameará en poetas solitarios,
atónitos, de pronto, a alto sentido,
y cantará en la sal de nuestros mares,
eterno en ti, sobre mi España entera (57).

En la segunda parte de este poema hay tres motivos:

1) preocupación metafísica ante la muerte (30 versos);

2) la indignación por la indiferencia con que los hombres siguen el tráfago de la vida, pese a la magnitud de la tragedia (22 vv), y

3) evocación que acaso el poeta muerto pueda hacer, desde la ausencia impalpable, de sus paisajes infantiles y adolescentes (hasta el final).

Efectivamente, se da una preocupación ante la muerte. Las que siguen son palabras de Ferrater Mora en *El ser y la muerte* (58): «Mucho de lo que el hombre hace y es tiene lugar en virtud de una

---

(55) L. Díaz Marques: *art. cit.*, p. 252.

(56) M. Jaroslaw Flys *(op. cit.*, p. 32) ha entresacado los verbos de destrucción y muerte que aparecen en *HI:* acabar (7), anegar, aniquilar (3), aprisionar, arder (6), arrancar (6), arrebatar, arrinconar, asesinar (3), atar, atenazar, atormentar (2), atornillar, colgar (3), derrumbar, desarraigar, descuajar, desflecar, desgarrar, desgastar (4), deshacer (5), deshilar, desmantelar, desmoronar, destruir (4), desvanecer, devorar (5), disgregar, disolver, extinguir (3), flagelar, herir (11), hostigar, hundirse (8), incendiar (3), inficcionar, inflamar, inmolar, matar (3), morir (7), oprimir, pudrirse (11), quemar, quebrar, rajar, romper (7).

(57) *ON*, 95.

(58) J. Ferrater Mora: *Op. cit.* p. 189.

decidida intención de traspasar los límites impuestos por la muerte: el hombre es el único ser que ha soñado con ser inmortal». Así llega a resultarnos difícil admitir que el ser humano sólo sea un ser-para-la-muerte. La muerte es una experiencia que provoca aflicción y amargura por un doble capítulo: por la ausencia del ser querido y porque resta perspectivas a quien goza de los placeres que ofrece la existencia. Ante la constatación de la universalidad de la muerte, la vida, tan ardientemente deseada por todos (excepto por los agobiados por ella), es considerada como un bien frágil y efímero. Y la existencia se torna en melancólica, de la que nace, a veces, frente a este destino obligatorio, una resignación desengañada.

La mujer con alcuza va

surcando un mar de cruces, o un bosque de cruces, o una
[nebulosa de cruces,
de cercanas cruces,
de cruces lejanas,

va caminando por los tristes predios de la muerte. Abundan las imágenes tristes y deprimentes, donde este momento es «la esquinada cruel», «el terrible momento del tránsito», «el instante del encontronazo con el camión gris de la muerte»... (59).

CUARTO CONTRASTE (DIALECTICO): PERENNIDAD EN LA MUERTE - INSTINTO DE CONSERVACION

La dialéctica que nutre la poesía de Dámaso Alonso está girando en torno a dos polos: uno consciente (perennidad que se adquiere en la muerte) y otro inconsciente (el instinto de conservación, el cual trata de evitar a toda costa lo que contenga en sí gérmenes de destrucción).

Hay que constar —¡hecho de experiencia!— con que la muerte, «hondo crujir», «espanto mudo» (60) es algo ineludible, inevitable, que producirá en el moribundo y en quienes le rodean un trance de angustia que sólo el tiempo, con la monótona repetición de casos, logrará apagar. Contínuamente estamos despidiéndonos en la vida; son las despedidas una realidad decisiva y dolorosa. Todo adiós lleva en sí algo de la muerte. «Separarse es morir un poco» dice un autor francés. Y esto es algo que no podemos evitar; todos tenemos que encontrarnos alguna vez con esta separación. «Es extraño que la única cosa segura en la vida sea la muerte» escribe Rainer María Rilke.

---

(59) En «Preparativos de viaje», de *HI*, 41.

(60) En «Destrucción inminente», de *ON*, 21.

Estamos rodeados de muerte por los cuatro costados; cáncer, accidentes, infarto, hambre, asesinatos. Por todos los flancos nos asedia este problema capital e inevitable. La muerte es el tema cotidiano que nos acosa y obsesiona, incluso cuando tratamos de rehuirle, esquivarle o aplazarle. Podemos retardar la muerte, pero nunca evitarla. Es un tema que toca en lo más íntimo la raíz del ser y determina la inevitable angustia proveniente de pensar «cómo se pasa la vida/cómo se viene la muerte/tan callando».

Los muertos se quedan con los «ojos abiertos, desmesurados en el espanto último», que es algo irrevocable:

Húndete, pues, con tu torva historia de crímenes,
precipítate contra los vengadores fantasmas,
desvanécete, fantasma entre fantasmas,
gélida sombra entre las sombras,
tú, maldición de Dios,
postrer Caín,
el hombre (61).

El verso final de *Oscura noticia*, que lo es, a su vez, del poema al poeta muerto, adelanta la idea de que la inmortalidad sólo se consigue al otro lado de la muerte: «Ya es sólo para ti: ya siempre tuyo./Siempre. Ya es inmortal...»

Haciendo el poeta un repaso de su obra en este mundo, le habla a Dios sobre la oración por la belleza de una muchacha, en la que le pidió para ella la inmortalidad. Y dice:

Ay, sólo después supe
—¿es que me respondías?—
que no era en tu poder quitar la muerte
a lo que vive:
ay, ni tú mismo harías que la belleza humana
fuese una viva flor sin su fruto: la muerte.
Pero yo era ignorante, tenía sueño, no sabía
que la muerte es el único pórtico de tu inmortalidad (62).

Es aquí donde el autor encuentra un sentido a la muerte, al verla como pórtico de la inmortalidad. Precisamente al no conceder Dios la eternidad en esta vida terrena, alcanzará el ser humano la inmortalidad (¡oh paradoja!):

Mortal belleza eternidad reclama.
¡Dále la eternidad que le has negado! (63).

(61) «El último Caín», de *HI*, 54.
(62) «Dedicatoria final (Las alas)», de *HI*, 156.
(63) *ON*, 28. Al llegar a este verso me viene a la memoria la frase de Gabriel Marcel —otro existencialista cristiano—: «Amar a un ser equivale a decir: no morirás». Efectivamente, la fidelidad exige de nuestro subconsciente —siquiera como exigencia mínima— que negue-

Y más tarde:

> *No sabía*
> *que la muerte es el único pórtico de tu inmortalidad* (64).

La quietud, la permanencia es símbolo de muerte, de descanso, de inmortalidad. Esta es la visión cristiana esperanzada ante el drama que produce el desgarrón afectivo de la muerte.

En «El alma era lo mismo que una ranita verde» se vislumbra el más allá, en la imagen de la riada, como «un azar sin nombre», que es Dios. Es la cercanía de la inmortalidad lo que apacigua el terror ante la muerte. Cuando el hombre cree que tras la muerte alcanzará la felicidad eterna, se amaina aquel horror espantoso. Un filósofo agnóstico y Premio Nobel de Literatura, Bertrand Rusell, ha dicho: «La religión alivia en cierto modo los temores de los humanos, aun cuando no puede apaciguarlos por completo» (65).

Cuando dice nuestro poeta: «Madre, no temas. Dulcemente arrullada, dormirás en el bosque el más profundo sueño./Espérame en tu sueño. Espera allí a tu hijo, madre mía» (66), allí está expresada claramente una fe en la supervivencia, una esperanza en el más allá que «no es un mero recuerdo en la mente de un Dios eterno» (67).

No es la muerte el único fruto de nuestra vida; por lo menos aflora un presentimiento de que, más allá de nuestras limitaciones, el corazón tiene que encontrar una perspectiva ilimitada, y así aspira a una realización de sus inconmesurables anhelos hacia algo o alguien que sea la respuesta definitiva a sus preguntas. Esta búsqueda nos lleva hasta el umbral de la fe. Puede adivinarse, en la imagen borrosa, de un ser superior, Dios, escrito con mayúsculas. La fe del cristiano significa y es creer que la vida tiene su futuro, que ofrece una perspectiva, que uno ha sido liberado de sus propias limitaciones, y ver la vida con ojos nuevos, con los ojos de Dios. Para el que sea capaz (y Dámaso es capaz en *Gozos de la vista*) de hacerlo así, la vida adquiere horizontes esperanzadores. El creyente se arriesga a perder su propia seguridad y abandonarse al criterio de Dios. La fe auténtica es un riesgo, un salto decidido, una renuncia a sí mismo para entregarse al otro. Considerada a través de un prisma de fe, la muerte adquiere un sentido. Dirigiéndose a los muertos exclama:

---

mos la muerte de aquellos a quienes amamos. Si, como podemos constatar, la muerte es inevitable, habrá que ampliar la realidad del concepto «muerte» y concluir que el hombre es inmortal, pues tiene prolongación en el más allá: es, por tanto, «existencia de una realidad infinitamente más misteriosa».

(64) «Dedicatoria final (Las alas)», de *HI*, 156.

(65) En *ABC* (suplemento dominical) del 4 de mayo de 1969.

(66) *HI*, 83.

(67) L. Díaz Marques: *Art. cit.*, p. 259.

Ah, pero vosotros no podéis vivir, vosotros no vivís: vosotros sois.
Igual que Dios, que no vive, que es: igual que Dios.
Sólo allí donde hay muerte puede existir la vida,
oh, muertos inmortales (68).

☆

...Y, por otra parte, el instinto de conservación, inconscientemente, nos hace huir de los efectos destructores de la muerte (69). Pero todos sabemos que nuestra huida es infructuosa y que la muerte tarde o temprano, nos arrebatará. Y el instinto de conservación, tiene una realización concreta en el de «prolongación» (pasional, erótico). ¿No eran las tres labores del hombre en esta vida: plantar un árbol, escribir un libro y tener un hijo? «Amor, amor, principio de la muerte». La muerte tiene dos rostros: uno luminoso y otro trágico. Y la muerte está presente allí donde, al parecer, hay más vida: en la cópula amorosa. ¿No se ha llamado al orgasmo «pequeña muerte»?

Y conoció el amor. Vencidos cuerpos
se desplomaban sobre la delicia.
¿Lo fugaz conquistó lo permanente?

Allá abajo, en la veta más profunda
espíaba tu faz inexcrutable.

¡Tú, muerte, tú, el amor; tú, en el amigo;
tú, la melancolía, los presagios,
los tímidos avances temblorosos;
tú, los rojos carbones y las llamas;
tú, el espacio dulcísimo, tú oculta
amante, único amor, eterna amante!
Amó. Gritaba: '¡Vida! ¡Más, más vida!'
¡Amor, amor, principio de la muerte! (70).

El hombre busca su prolongación a través del amor consumativo; cree encontrar «lo permanente» y olvidar «lo fugaz». Y sugiere el poeta que esto es una ilusión porque en el acto de amor por exce-

---

(68) «En el día de difuntos», de *HI*, 30. Respecto a la idea de que Dios no vive, sino que es, anoto lo siguiente: el autor ha llegado a esta conclusión partiendo del presupuesto de que sólo allí donde hay muerte puede existir la vida; si Dios es inmortal por esencia, no vivirá, será. Interrogado Dámaso Alonso sobre la idea expresada en este verso, ha dicho: «He querido sugerir que Dios sólo vive, lo que se dice vivir, en y por el hombre. No que no exista, sino que no *vive*... La vida es una limitación. Sin la gran criatura suya en que Dios se contempla, la existencia divina sería un vasto aburrimiento.» (Jorge Mañach: *Visitas españolas*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1960, p. 247.) La idea que expone aquí Damaso Alonso es una explicación *a posteriori*, hecha en 1960 al verso de *HI*. Se la puede considerar carente de valor exegético o, por el contrario, la semilla de la que floreciera once años más tarde *HD*.

(69) «La vida es el conjunto de funciones que oponen resistencia a la muerte», ha escrito el médico Xavier Bichet en *Investigaciones fisiológicas acerca de la vida y de la muerte*. (Citado por Pierre Wertheimer en *La muerte y el hombre del siglo XX*, ya citado, en p. 49.)

(70) «A un poeta muerto», de *ON*, 103-104.

lencia (la cópula) está la muerte: según la explicación que acabo de dar o según la consideración de que el amor, al engendrar vida, engendra muerte, porque la vida del hombre es un caminar hacia la muerte (un ser-para-la-muerte). Dijo Freud que «el fin hacia el que tiende toda vida es la muerte». Cuando viene al mundo un niño es muy tentador especular, por medio de horóscopos, sobre su porvenir. Pero sólo una cosa queda clara: ese nuevo ser morirá. ¿Cuándo y en qué circunstancias? Nadie sabe dónde ni cuándo...

Y la muerte hará definitiva la decisión moral básica que el hombre ha realizado en su vida temporal. El gran paso de la muerte —escribe Foillet (71)— se presenta como el fin de la vida; la palabra «fin» tiene dos sentidos: el de término y el de objetivo. La muerte es un término, un punto final. Pero ese punto se llena de sentido, porque significa una conclusión. La muerte se presenta no sólo como una conclusión, sino también como una recapitulación y la consumación de la vida: «La hermosa muerte que cada uno lleva en sí,/es el punto hacia el que todo converge» (Rilke).

Desde el punto de vista teológico, hay que aceptar la muerte como un decreto divino, subrayando la humildad de la condición humana frente a un Dios inmortal: el que es polvo vuelve al polvo. Instintivamente, la vida es una lucha angustiosa para el hombre que tiene que habérselas con la muerte. Buscando el sentido originario de la muerte, tenemos que la experiencia de la misma suscita en el hombre tales resonancias que es imposible reducirla a un mero fenómeno natural, cuyo entero contenido quede agotado por la observación objetiva. No se puede despojar a la muerte de sentido. Contrarrestando con violencia nuestro deseo de vivir, pesa sobre nosotros como un castigo; por eso, intuitivamente, vemos en ella la sanción del pecado. El dominio que posee sobre nosotros tiene, por tanto, valor de signo: manifiesta la presencia del pecado en la tierra. Una vez descubierto este nexo entre la muerte y el pecado, todo un aspecto de nuestra existencia revela nuestra fisonomía. El pecado no es sólo un mal porque es contrario a nuestra naturaleza y a la voluntad divina, sino que además es, para nosotros en concreto, el camino hacia la muerte.

Si no existiese la muerte, esa «matriz del mundo que indefinidamente se fecunda» —según Dámaso Alonso— a través de los seres vivos, no podría engendrar más vida: «¿Qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre...?». Por eso, «sólo allí donde hay muerte puede existir la vida» (72). El hombre no tendría esa apetencia sexual

(71) J. Foillet: *Art. cit.*, p. 144.
(72) «En el día de difuntos», de *HI*, 30.

amorosa, que lo lleva a colaborar en la incesante creación; no existiría el amor humano tal como está concebido en la poesía damasiana al menos.

Y la muerte también nos parece amable cuando la contemplamos como una libertadora de la diaria servidumbre de nuestra vida sujeta al dolor y a la constante destrucción, a la acción del odio y de la injusticia. A pesar del entusiamo con que habla de la muerte, la concepción de la misma es negativa. «Podemos afirmar —son palabras de Díaz Marques— que cuando atiende y considera la vida del hombre con sus características tristes imagina un mundo de los muertos con características alegres y positivas y desea morir para instalarse en él definitivamente; cuando escruta la muerte en su realidad misma, se le aparece como algo horrible que hay que procurar huir a toda costa, y se subleva y blasfema contra ese Dios que le ha hecho mortal, lanza improperios contra sí mismo y contra los hombres condenados a morir y contra los hombres que, como Caín, son agentes de la muerte, o contra las fuerzas aliadas de la muerte, como la injusticia y el odio» (73).

CODA

Como ha escrito el profesor Lapesa (74), revelan los escritos de nuestro poeta la cálida humanidad de un ejemplar varón a la vez impulsivo y cauto, irritable y cordial, socarrón y niño, que juega a forjarse leyenda de egoista e interesado, pero se entrega con abnegación y no pone límites a la generosidad, y que afirma con aparente seriedad lo que desmiente con miradas burlonas por encima de las gafas. Un hombre poseído por el contraste (observemos a ese hombre de aspecto exterior tímido y tranquilo con ese alma torturada dada a la exclamación y al grito). Y una obra. Hemos caminado entre contrastes en este capítulo tal como lo había anunciado al comienzo. Estas contradicciones (?) creo que no son más que fruto de las descargas emotivas dominantes en cada momento. La superación de la muerte sólo se da en un hombre con fe. Uno de los mecanismos usados normalmente por la conciencia en la lucha contra la muerte es el recuerdo, en el cual se conserva el objeto arrebatado y al cual se acude en los momentos en que nos invade la angustia de la muerte propia. Sólo la fe nos hace esperar una trascendencia de nuestra vida, al otro lado, en otra parte, y de otro modo. A veces tememos que la muerte sea el fin de todas nuestras esperanzas

(73) *Art. cit.*, p. 254.

(74) Rafael Lapesa: «Dámaso Alonso, humano maestro de humanidades», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 17.

y la vida no tenga sentido. Pero, a pesar de todo, nuestro corazón aspira a una seguridad perfecta, a un amor permanente, a una felicidad sin límites. Hay en nosotros un sentimiento de estar destinados a algo más apetecible que lo que la vida pueda depararnos; presentimos una inmensidad para nuestro corazón. Sin embargo, nos encontramos ante la seguridad de la muerte, un misterio intolerable al cual no se acostumbra nunca el corazón humano. Y es que la muerte no puede ser humanamente comprendida. ¿Por qué? ¿Porque es absurda o porque constituye un misterio? «Quizá no podamos *comprender* la muerte —escribe el profesor Aranguren— porque ella, o mejor dicho, el misterio de que ella forma parte, el que nos ciñe, desborda y envuelve, porque es el misterio de la muerte el que nos *comprende* a nosotros. La cuestión estriba, pues, en si existe o no un misterio que nos comprenda» (75).

La teología nos enseña que el único que puede quitar a la muerte su fuerza decisivamente angustiosa, y que se la ha quitado, es Cristo; El, con su muerte, ha vencido nuestra muerte. La vida y el sufrimiento, aun ejerciendo su peso sobre nosotros, ya no son fatalidades porque la muerte se ha tornado redentora. Nuestra fe en la resurrección no nos hará insensibles a la muerte, pero sabemos que Cristo ha transformado ese momento dichoso y que no significará el final porque Dios —Cristo es su testigo— puede suscitar de ella la vida. Aunque tengamos que pasar por la muerte, podemos esperar en la Vida.

Según el apostol San Pablo, «ninguno muere para sí mismo, morimos para el Señor». Es esta la clave resolutiva del interrogante; la muerte ¿absurdo o misterio? Porque, en efecto, si muriésemos ante nadie, la muerte sería absurda, ya que nadie le daría sentido. Igualmente sería absurda si muriésemos ante los hombres solamente, porque —en palabras del catedrático J. L. López Aranguren— éstos dispondrían abusivamente de algo que no conocieron más que su exterioridad; dispondrían de una vida muerta.

«Dios nos tiene ante sí enteros, como nadie, ni nosotros mismos, dando el salto de sobrevivirnos a nosotros mismos, podríamos tenernos. Y porque morimos *ante Dios* y hacia Dios, la muerte tiene sentido». Por tanto, no es un absurdo; humanamente misteriosa, pero con un gran sentido teológico.

MIGUEL DE SANTIAGO RODRIGUEZ

Larra, 9
MADRID-4

(75) *Op. cit.*, p. 490.

DOS POEMAS DE DAMASO ALONSO

*«Cada uno de nosotros es como un pozo, Adriana.
Si te empeñas en mirar al fondo puedes caer.»*

Así habla David, el protagonista de una de las obras más complejas y humanas de Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio* (1). No cabe duda de que aquí Buero enuncia una verdad a la par innegable y sobrecogedora, punto de partida para una auténtica filosofía existencial. El hombre es como un pozo, nos dice, y podemos nosotros añadir que es un pozo o abismo cuyas profundidades sólo saben medir y explorar adecuadamente los poetas. Los demás, desde la superficie, participamos en su visión, nos dejamos llevar por la mano del poeta a las recónditas galerías de nuestro misterioso ser. Y sucede con una frecuencia desconcertante —hoy sobre todo, después de tanta guerra y tanto sufrimiento— que nosotros, pobres lectores contemporáneos, nos sentimos un poco como Edipo; preferimos arrancarnos los ojos a ver desnuda la verdad de nuestras almas, tal es su oscuridad, tal la sensación de angustia que nos produce. Esta experiencia de radical desorientación espiritual —el hombre como pozo— Dámaso Alonso la capta con una precisión extraordinaria en un soneto titulado «Noche» (2). Lo mismo que Buero, Alonso nos hace experimentar la realidad humana como un pozo, pero para el poeta madrileño es necesaria una comparación con la noche:

Pozo de alto bullir —escalofríos
y hervores de tus fuentes azuladas—,
que, en pulular de estrellas enjambradas,
riegas a Dios sus lóbregos baldíos:

aún hay más noche en los veneros míos,
donde las aguas rugen represadas,
más lívidas estrellas derramadas,
más turbias nebulosas, más vacíos.

Es una escena que impresiona por su plasticidad, pero también porque participan los otros sentidos: no sólo se ve la inmensidad del

(1) Madrid, 1972; p. 80.

(2) «Poemas escogidos» (Madrid, 1969), p. 69. Apareció por primera vez como parte de *Oscura noticia* en 1944.

cosmos en el pequeño círculo del pozo, sino que, desde el principio, también se siente el escalofrío y se oye el rumor del agua. Hay un continuo movimiento en estos versos, producido por el empleo del infinitivo en calidad de sustantivo («Bullir,» «pulular»). Y cuando el lector combina los adjetivos de signo negativo («lóbregos,» «represadas,» «lívidas,» «turbias») con la imagen en que culminan los cuartetos («vacíos»), comprende muy bien que esta noche, a pesar de la referencia a Dios, *no* es la noche serena, estrellada, platónica de Fray Luis de León. Nada más lejos de esa visión renacentista que la representación perfectamente «moderna» de este soneto (3).

En el primer terceto, Alonso invierte la perspectiva que él había adoptado antes, personificando a la noche e imaginándose que él mismo es el pozo. El último endecasílabo, con su conmovedor patetismo, es probablamente el mejor de todo el poema, la más condensada expresión del íntimo drama humano que quiere captar el poeta:

Acaso tú, al brocal de tu ancho cielo,
entre mis negras aguas de amargura
miras mi torpe rebullir lejano.

Reaparece el infinitivo «bullir» empleado como sustantivo, pero ahora Alonso añade un prefijo que sirve para reforzar una vez más la anterior insistencia en que la inquietud de su propia alma es mayor que la de la noche. Los adjetivos «negras,» «torpe» y «lejano» también ponen más de relieve la miseria cognoscitiva de la condición humana. Después, en el último terceto, el autor vuelve a su primera perspectiva, pero sin olvidar la segunda. Al final, coexisten las dos con una interrogación:

Yo interrogo a tu abismo desde el suelo.
Oh doble pozo oscuro. Oh doble hondura.
Tú, pozo sideral; yo, pozo humano.

Es patente el paralelismo entre los dos grandes enigmas de la naturaleza, el hombre y la noche, reflejados ambos en las aguas del pozo. Y debe ser claro que no es solamente un paralelismo estructural, sino también metafísico porque define al hombre y con él el cosmos entero como una interrogación sin respuesta, un misterio impenetrable.

Existe una afinidad interesante entre el soneto que acabamos de comentar y unas observaciones del romántico francés, Víctor Hugo.

(3) Como se sabe, el mundo que llamamos «moderno» comienza con el Romanticismo, que acertadamente caracterizó Ortega como un «¡Sálvese quien pueda!», es decir, como un mundo donde ya no existía un «repertorio unitario de principios eficaces», válido para todos los hombres y todas las épocas. Véase *Kant. Hegel. Dilthey* (Madrid, 1965), pp. 5-6.

Para éste.

> c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchie par l'âme est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a du spectre. Ce reflet compliqué de l'Ombre, c'est pour le réel une augmentation. En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense (4).

¿No es esto lo que ve Dámaso Alonso en su soneto «Noche,» el terrible claroscuro de la existencia humana, y allí dentro, un fantasma que vaga entre reflejos y simulacros? Tenía razón Víctor Hugo. Cuando el hombre se ahonda en su propia intimidad, cuando en un proceso de interiorización cada vez más doloroso penetra en su yo, se encuentra de pronto con «le monde immense» y con una pregunta sobre su significación última. Sin embargo, si hemos de creer la sabiduría del poeta, todo es sumamente misterioso y en última instancia no sabemos nada.

Dámaso Alonso ha dejado el testimonio personal de su conciencia de esta verdad existencial —el hombre como pozo— en todos sus libros de poesía, desde los versos juveniles de *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, hasta la madurez de *Gozos de la vista.* Pero se expresa con mayor claridad y una humanidad más dolorosamente acentuada en la crisis existencialista de *Oscura noticia* e *Hijos de la ira.* Los motivos de la desgarrada angustia que prevalece en estas dos colecciones no son muchos: una búsqueda de Dios, la injusticia y el odio, la nada, la muerte. No es necesario insistir demasiado en esto aquí; es un hecho que cualquier lector puede comprobar si se detiene a examinar con un poco de rigor su propia experiencia de esos desolados poemas (5). Pero resulta que también aparece la admirable inquietud de Alonso en otros poemas que no han sido recogidos en ninguna colección. Hay por ejemplo una larga elegía que el autor escribió después de la muerte de Leopoldo Panero y que publicó en diciembre de 1962. Este hermoso poema, que se titula «Ultima noche de la amistad (fragmentos)», no ha sido estudiado hasta la fecha por nadie. Quiero remediar esta situación en las páginas que siguen.

No es la primera vez que ha intentado Alonso escribir un poema de este tipo. Muy antes, hacia 1935, comenzó el largo «A un poeta muerto», inspirado, según el autor, «por la muerte de algunos poetas ami-

---

(4) «Post-Scriptum de ma Vie», en *Oeuvres complètes,* tomo 37 (París, 1937), p. 612.

(5) Es lo que yo he hecho en un libro que pronto se publicará con el título *Dámaso Alonso's Quest for Meaning.*

gos» (6). Es una ambiciosa mezcla de imágenes irreales, nocturnas, casi surrealistas muchas, que culmina en una arrebatada identificación de la muerte con el amor:

¡Tú, muerte, tú, el amor; tú en el amigo;
tú, la melancolía, los presagios,
los tímidos avances temblorosos;
tú, los rojos carbones y las llamas;
tú, el espasmo dulcísimo, tú oculta
amante, único amor, eterna amante! (7)

Pero también ha publicado Alonso elegías de índole más sencilla y tradicional, como las que dedicó respectivamente a García Lorca, a Emilio Prados y a Rafael Melero (8). Y por fin no hay que olvidar las perplejas páginas de prosa artística que constituyen la «Carta última a don Pedro Salinas», escritas en un teatro con ocasión de la representación de una de las obras del recién fallecido amigo:

> Ya no sé a quién escribo, a qué escribo, adónde escribo. Escribo a un recuerdo, a mi recuerdo. Es triste, muy triste, pensar que me escribo a mí mismo (9).

Conviene preguntarnos, ¿qué extraña fuerza une así a dos personas en el fenómeno de la amistad humana? ¿Qué es, en realidad, esa misteriosa e imprescindible necesidad que siente el hombre por su prójimo, que le hace acercarse a él en busca de compañerismo? Evidentemente la soledad no es el destino del hombre. Pedro Laín Entralgo, en su libro *Sobre la amistad,* llama la atención a «una comunicación amorosa entre dos personas, en la cual, para el mutuo bien de éstas, y a través de dos modos singulares de ser hombre, se realiza y perfecciona la naturaleza humana» (10). Otro ensayista, el norteamericano Ralph Waldo Emerson, cree que el amigo es una comprobación inequívoca de la realidad objetiva del yo, y por lo tanto, la paradoja y obra maestra de la naturaleza (11). El mismo autor sugiere que las relaciones que llamamos «normales» se basan en realidad en una especie de locura, y así puede llamar al amigo «a sane

(6) *Poemas escogidos*, p. 190.

(7) Este poema está reproducido en *Poemas escogidos*, pp. 41-49.

(8) La primera, «La fuente grande o de las lágrimas entre Alfacar y Víznar», puede verse en *Oscura noticia* y *Hombre y Dios* (Madrid, 1959), p. 64. La segunda se llama «Para velar a Emilio Prados», y fue publicada en *Insula* en junio de 1962. La última elegía aparece en *Poemas escogidos* (pp. 178-179) y se titula «Adiós al poeta Rafael Melero».

(9) *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas* (Madrid, 1962), pp. 163-167. Nos hemos limitado a las elegías que tratan de personas, y por eso no incluimos composiciones sobresalientes como «Elegía a un moscardón azul» o «La mosca envenenada o la gran socaliña». (Cf. *Poemas escogidos,* pp. 99-102 y 175-177, respectivamente.)

(10) Madrid, 1972; pp. 173-174.

(11) «Friendship», en *Essays* (1883), pp. 194-195.

man who exercises not my ingenuity, but me» (12). En estas ideas hay implícitamente toda una psicología social cuya validez para nuestro tiempo no debe menospreciarse. Dámaso Alonso también ha escrito sobre la amistad y como es de esperar, su manera de tratarla es intuitiva y metafórica. En su «Carta última a don Pedro Salinas» se refiere a la amistad como «materia de hombres, dulce y sagrado sentimiento entre hombres: una de las cosas buenas que Dios ha puesto en la vida» (13). Y un poco antes, el poeta menciona «un dominio apretado y recóndito como la carne de una nuez, y al par ancho, generoso, ilimitado, sin fronteras y sin banderas, sin *do ut des;* un dominio en el que no se compra ni se vende nada, porque todo es común, y todo se recibe, y se ama, y se comprende» (14). Es una definición sencilla y emocionada pero acertada. En primer lugar, destaca claramente las cualidades esenciales que caracterizan la amistad: el desinterés, la sinceridad, la comunión, la generosidad, el amor. En segundo lugar, reconoce cuán importantes son el deseo de compartir y el esfuerzo de comprender, porque la amistad es, sin duda, una participación en las experiencias, emociones e ideas de otro y un intento de comprender a otra persona en todo lo que tiene de insustituible, en su unicidad. A estas observaciones yo no añadiría más que una: cuando uno comparte y empieza a comprender, surge la necesidad de ayudar al otro, de sostenerlo. Porque no es siempre fácil la existencia, y en los momentos en que ésta se vuelve dura y amarga, el amigo ayuda a vencer la más íntima soledad y puede hacer posible una reconciliación con la vida. De este modo el amigo es mucho más que un consuelo, es una esperanza.

No están de más estas reflexiones ya que el punto de arranque de «Ultima noche de la amistad (fragmentos)» es precisamente esta forma de la simpatía humana, la amistad vivida y compartida durante una noche de verano. El poema va precedido por un breve epígrafe que menciona la memoria de Leopoldo Panero y la fecha exacta en que murió, el 27 de agosto de 1962. Los primeros versos contienen una recreación detallada de una reunión de amigos en la casa de Alonso. El autor dirige sus palabras directamente al muerto, dándole así a la elegía un carácter personal que se acentuará a medida que va progresando el poema. Se nos presenta una escena en que se evocan figuras concretas, algunas con sus nombres, en un lugar concreto y en una fecha específica. Sin embargo, desde el principio el lector siente algo en la atmósfera de esta reunión, en las referencias a las

(12) *Ibíd.*, p. 195.
(13) *Del Siglo de Oro...*, p. 165.
(14) *Ibíd.*, p. 164.

estrellas y a la noche, que trasciende lo particular. Vislumbra la dimensión universal y trascendente de la amistad humana, de ese «dominio» especial donde, según el autor, «todo es común, y todo se recibe, y se ama, y se comprende.»

Hablabas, Leopoldo,
nos decías: «Esta noche, qué bien...» Los cuatro amigos
(Felicidad y Eulalia, con los cuatro),
hondo verano en el jardín, mi casa,
un órgano infinito de astros mudos
encima.
Proseguiste:
«Sentir así, como un sistema, esta amistad segura.
Igual que las estrellas en lentísima
declinación (para nuestro mirar, aunque ellas tienen
su vivir sin descanso).
Así, así, la amistad ya normada,
dulce rutina del querer, exacta permanencia, en ancho y lento
reposar, un estable conjunto.
El lento mastín blanco de la fiel amistad, *la llamas tú en*
un poema, Dámaso.»
... Asentíamos, seis latidos en sombra, sólo con el mirar a las
estrellas, sin palabras,
cimbreadas las copas de los árboles
por una (no visible) mano tenue: veintisiete de julio madrileño.
(27 de julio: 27 de agosto) (15).

Combinanado lo dramático —la voz de Panero, presencia vital— con elementos descriptivos y narrativos, Alonso logra recrear una armonía y una serenidad en las cuales parece participar el cosmos entero. La amistad es como una constelación de estrellas, un «sistema» inmutable y perfecto. Esta sensación de una felicidad completa y eterna predomina hasta el paréntesis del último verso. Allí, súbitamente y sin estar preparados, somos proyectados al futuro y a la fecha exacta (indicada ya en el epígrafe) en que muere Panero. El contraste abrupto y un tanto inesperado entre la realidad evocada (la dulzura de la amistad) y la realidad sólo aludida (la muerte) provoca una reacción de tristeza. Pero no dura esta tristeza más que un momento, es decir, es parte de un verdadero paréntesis, porque en los versos que siguen Alonso vuelve a enfocarse en el pasado y se oye de nuevo la voz de Panero y la insistencia en la armonía permanente (humana y cósmica) de aquella noche de julio. Un cambio decisivo no viene hasta un poco después, cuando los seis amigos observan en el cielo un fenómeno que no habián esperado: la caída de una estrella.

---

(15) *Insula* (diciembre 1962), número 193, p. 3. El verso de Alonso citado por Panero pertenece al poema de *Hijos de la ira* titulado «El último Caín». Panero se equivoca en un pequeño detalle: Alonso no dice «fiel», sino que emplea la forma superlativa «fidelísima».

Y entonces fue el portento:
vimos
cómo el casi geométrico agosteño azul profundo se rasgaba
de pronto,
y una estrella
dejaba un largo
rasgo,
un misterioso trazo lívido:
dura raya rompía en dos el cielo,
y luego, silenciosa,
se extinguía en oscuro.

Para el autor no cabe duda: este suceso puede interpretarse como un agüero, una misteriosa señal de la muerte futura de su amigo. No le importa la incredulidad de los positivistas; sólo le importa expresar su profunda indignación ante la fuerza oscura (¿Dios?) que ha destruido su felicidad anterior:

... Oh, los sabios, La Ciencia (con mayúscula) (16),
sí, sí, lo sé.
Mas sé mejor, mucho mejor, dejadme:
¿Qué voluntad nunca sondada,
en el negro encerado de los cielos
rasgó con tiza blanca nuestra noche?
¿Qué mano vengativa,
surgente de qué abismo,
tachó nuestra feliz constelación humana?

Con estas interrogaciones, que subrayan la injusticia y crueldad de esa misteriosa «voluntad», Alonso termina la primera parte de la elegía (17). La estabilidad y la paz que predominaban en el primer momento de la recreación de la amistad con Panero cede en este segundo momento a un sentimiento de impotencia y tristeza.

La segunda parte es más breve que la primera, y en ella hay un nuevo énfasis. Inicialmente Alonso vierte su dolor y su soledad personales en versos de una gran sencillez y sinceridad. Contribuye al tono íntimo el uso expresivo del asíndeton:

Te nos has muerto, Leopoldo.
Yo vengo a cobijarme a tu recuerdo.
Heme aquí, yo, tu amigo, que estoy tan solo y triste que te llamo,
tan solo en esta noche del otoño tardío.

---

(16) La misma expresión Alonso la emplea en «Permanencia del soneto», de *Poetas españoles contemporáneos:* «Tan absurdo es este misterio de la rima, que la Ciencia moderna —con mayúscula— se creyó forzada a proporcionar una explicación. Y, como siempre ocurre en estos casos, no encontró una, sino cuatro o cinco, y todas antagónicas...» (Madrid, 1965), página 370.

(17) Aparecen en la versión publicada unos asteriscos que separan las partes unas de otras. Hay cuatro partes en total.

Después, las imágenes adquieren una violencia que antes no tenían, y el tono, sin dejar de ser íntimo, se vuelve dramático y desesperado. Es una escena que recuerda las angustiosas erupciones de *Hijos de la ira*, donde también el poeta empleaba un verso libre que se caracterizaba por sus ritmos prolongados y casi convulsivos:

El huracán aplasta en mis cristales
hojas muertas, podridos cardos, mis recuerdos, mis ilusiones de
niño, mi ingenuidad de hombre, mis —aún— alegrías de viejo.
Todos mis enemigos interiores, sublevados, escuchan con terror
el vocerío de las hordas de fuera:
mil visiones, lúgubres o grotescas, me hacen burla, describen
ceremoniosamente largos gestos obscenos,
se lanzan al ataque, con uñas-garfios me desgarran, ya
emiten rugidos de victoria.
Ea, piadosos, sed piadosos, acabadme de una vez.

Todo esto le lleva al poeta a un deseo radical de dejar de ser hombre, a una total desilusión con la condición humana:

se me cuaja la pena, y en náusea me rebosa el alma, el cuerpo,
y gritaría (¿a quién?):
«Ah, yo dimito de hombre.»

Puesto que Alonso no menciona directamente el motivo exacto de esta terrible visión, hay en la segunda parte una cierta vaguedad. Es como si la reacción afectiva del poeta, tan intensa, desplazara toda preocupación por explicar el porqué de sus sentimientos. Una posible explicación sería la siguiente: parece lógico que cuando murió su amigo, Alonso tuviera lo que dencmina P. L. Landsberg una «experiencia de la muerte», en que

> es imposible ya una exteriorización comunicativa de la persona del muerto, por lo menos con su voz conocida y habitual. Esta boca no me hablará más. Estos ojos vidriosos no me mirarán más. Parece que se ha roto mi comunidad con esta persona: pero esta comunidad era yo mismo en cierta medida, y en esta misma medida siento la muerte en el interior de mi propia existencia. Es la experiencia de la muerte en la soledad que la pérdida revela. En este sentido me atrevo a hablar de una experiencia de la muerte misma. En la experiencia decisiva de la muerte del prójimo hay algo como el sentimiento de una *infidelidad trágica* de su parte, lo mismo que hay una experiencia de la muerte en el *resentimiento de la infidelidad. Ha muerto para mí, he muerto para él,* no son maneras de hablar, sino abismos abiertos (18).

Esto explicaría la violencia y desesperación de la segunda parte de la elegía: sería la representación simbólica de lo que siente Alonso

---

(18) *Experiencia de la muerte* (Madrid, 1962), versión española de Eugenio Imaz, pp. 33-34.

después de la muerte de su amigo, la expresión original de su «resentimiento de la infidelidad» provocado por la «trágica» ruptura de su «comunidad» con Panero (19). Y con esta perspectiva se vería también que la muerte aparece en el poema no tanto como un hecho biológico como una separación espiritual, un «abismo abierto» entre los amigos que impide toda comunicación futura.

Si la primera parte de «Ultima noche de la amistad (fragmentos)» recrea la felicidad de unos amigos y la segunda describe la angustia y desolación del autor, la tercera parte se enfoca en un esfuerzo que hace Alonso por reestablecer la armonía y la serenidad a pesar de la muerte. «Conservar la comunidad con el muerto —dice Landsberg— equivale a preservar de la destrucción nuestra propia existencia, de la que esta comunidad forma parte integrante. El espíritu se siente obligado a buscar en una solución del problema... el medio para la reconstitución de esta comunidad» (20). Este medio lo encuentra Alonso en el misterio de la creación poética. Para él la poesía hace posible un diálogo eterno con el espíritu de su amigo, y por lo tanto, es una forma de supervivencia legítima y consoladora:

Me acojo a tu recuerdo.
Tu verso «escrito a cada instante» serenará mi mente.
Tú vertías en él tu experiencia, tu vida,
tus amores, tu fe. Cada momento
de tu vivir. Qué fuente de ternura
has dejado a los hombres, qué hermosísima estela
de tu paso mortal.
Siempre que un ser humano lea tus versos
sentirá dilatársele en el alma
unos altos andamios, una serena fluidez; su corazón
se llenará de amor, rezumará ternura,
(mientras tenga un sentido la lengua castellana).

Una vez más, como al principio de la segunda parte, el verso de Alonso combina una gran sencillez de expresión con una profunda humanidad. La poesía de Panero, resumen y síntesis de su vida, aparece como una ternura y un amor que se comunican al alma del lector. Y esta comunicación se convierte en un modo de reestablecer la comunión entre los amigos, de afirmar la permanencia de su amistad.

Desde esta afirmación se pasa a una descripción bastante detallada de la poesía de Panero. Es, en realidad, una evocación de esa

(19) Debe agregarse que también hay otro tipo de «resentimiento de la infidelidad» que no se relaciona con la muerte, sino con el complicado problema de amigos que dejan de serlo durante la vida. Precisamente este tipo de resentimiento es el tema de unos versos inéditos que pertenecen a esta parte del poema y que el autor me ha mostrado. Esto explica la palabra «fragmentos» del título.

(20) *Experiencia de la muerte*, p. 40.

poesía, con alusiones directas a sus temas y preocupaciones centrales: España, León, Castrillo de las Piedras, la «milenaria Astorga» (21). Predomina el mismo tono firme y optimista de los primeros versos de la primera parte, y reaparecen, significativamente, referencias a la voz del amigo, que Alonso ahora está recordando:

Hablabas de tu tierra leonesa: tu voz se apretujaba:
Castrillo de las Piedras, tu encinar en chaparros, piedra y polvo,
para tensar a un hombre;
adobes, para vivir, morir, amar;
pero siempre allá abajo, la húmeda vega donde las aguas cantan,
donde el ensueño fluye.
Eso es la vida: hueso, como de piedra o polvo, dulce río de
sangre, permanencia y fluir.

Según esta definición no muy ortodoxa, la vida es una paradoja: es espíritu que queda («ensueño») y materia que pasa («sangre»), es simultáneamente «permanencia y fluir». Por haber entrado en las entrañas de la Naturaleza, es decir, por haber sido poeta, Panero es eterno al mismo tiempo que es temporal. Por eso en los versos que siguen, Alonso se enfoca en la figura concreta, material, de su amigo en el momento en que éste está creando un poema, en el acto mismo de hacerse eterno en la memoria y en el espíritu de otros. El uso de los posesivos refuerza el sentimiento de solidaridad que existe entre Panero y los lugares que tanto amaba. El lector vuelve a sentir aquí la misma trascendencia que experimentaba durante la primera parte de la elegía, pero con una nueva intensidad, libre ya de la posibilidad de la destrucción:

Castrillo de las Piedras, tu Castrillo.
Ahora te veo: dejas la pluma, miras por la ventana:
el palomar, un panzudo cilindro de blancura:
su incesante zureo
te está contrapuntando los ritmos creadores
que brincan en tu mente. Y, al fondo, tu montaña
sagrada, porque siempre, como una fe de niño,
azuleó el Teleno tu humana lejanía.
... Sonríes en silencio. Escribes otra vez. La página se puebla.

A mí me parece indudable que en este instante Alonso realmente siente la presencia espiritual de su amigo (22). A través del milagro

---

(21) Más de veinte años antes, Alonso publicó un artículo sobre la poesía de Panero que puede encontrarse ahora en *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 315-337.

(22) Esta parte de la elegía hace pensar en la famosa «intrahistoria» de Unamuno, con su interés en una comunión con la naturaleza y su afirmación de que todo pasa y todo queda. Unamuno también sabía que el poema puede verse como un modo de lograr una inmortalidad espiritual, como demuestran los versos siguientes de su *Diario poético*: «Me voy, pues, me voy al yermo / donde la muerte me olvida. / Y os llevo conmigo, hermanos, / para poblar mi

de la creación poética, Alonso vence la muerte entendida como una separación y reconstituye su comunidad con Panero. Y es de notar que no sólo recuerda y revive esa amistad, sino que la está «rehaciendo», y de este modo la continúa.

Los nueve versos que forman la última parte de la elegía son una especie de coda o epílogo. Primero Alonso insiste en la serenidad que siente al releer los poemas de Panero. Luego se proyecta al futuro, a una nueva reunión que tendrá lugar después de su propia muerte, cuando podrá volver a conocer una felicidad y paz comparables a las que sentía aquella inolvidable noche de verano en su jardín:

Gracias, Leopoldo. Mi angustia sigue viva,
pero tu verso y tu recuerdo me serenan.
Y qué más da, Leopoldo. Mi angustia será breve.
Pronto caerá mi noche, e irá a fundirse con la tuya.
Bellas constelaciones se encienden en el cielo.
Seremos ya una de esas que mirábamos
entre un levísimo cimbrear de mis árboles,
aquel día —aún feliz—:
veintisiete de julio.

El impacto que tienen estos versos se debe al lenguaje directo y cotidiano, y a unas cuantas imágenes claves que suscitan en la memoria del lector la intensa armonía humana y cósmica que Alonso recreaba antes en la primera parte del poema. Pero a diferencia de lo que pasaba allí, se tiene la impresión de que en este futuro momento no habrá nada que pueda destruir esa felicidad. O para decir la misma cosa con las palabras del autor, los dos amigos serán una bella constelación eternamente encendida en el cielo.

Vista en su totalidad, «Ultima noche de la amistad (fragmentos)» contiene el drama personal de Dámaso Alonso después de la muerte de un amigo. Comienza con la felicidad que compartían, progresa a una trágica ruptura de esa armonía y una reacción desesperada, y desde allí continúa a una afirmación basada en una fe luminosa en la trascendencia de la poesía y del amor. Son cuatro momentos diferentes que se combinan y se articulan artísticamente para captar la noble amistad que el autor compartía con Leopoldo Panero. No creo que sea una exageración decir que es la mejor elegía (dedicada a una persona) que ha publicado Dámaso Alonso.

Las experiencias que nos proporcionan el soneto «Noche» y «Ultima noche de la amistad (fragmentos)» difieren mucho entre sí, sobre

---

desierto. / Cuando me creáis más muerto / retemblaré en vuestras manos. / Aquí os dejo mi alma-libro, / hombre-mundo verdadero. / Cuando vibres todo entero, / soy yo, lector, que en ti vibro.» (*Obras completas*, Madrid, 1969, tomo VI, p. 1188.) Es una fe semejante la que consuela a Alonso cuando escribe la tercera parte de su poema.

todo si pensamos en las respectivas imágenes del hombre que nos ofrecen. El primer poema, con sus comparaciones y su simetría cuidadosamente estructurada, pone de relieve la inquietud y miseria del hombre y del universo. El hombre, nos dice, es un misterio cuyo último sentido siempre se nos escapa, es como un pozo oscuro e impenetrable. Según esta perspectiva, la famosa frase socrática, «conócete a ti mismo» sería una invitación a perderse en un problema que no tiene solución. En la elegía en cambio, con sus cuatro partes bien ordenadas, majestuosas en su dolor o en su serenidad, el hombre aparece como un amigo y poeta, parte integral de un cosmos que tiene sentido y que puede ser hermoso a pesar de todos los misterios y a pesar de la muerte. ¿Tiene Alonso que escoger definitivamente entre estas dos imágenes? Me parece que no. Lo único que tiene que hacer el poeta es vivir su verdad, su contradicción, y convertirla en poesía, para que nosotros podamos descubrir nuestra verdad, nuestra contradicción. Ha logrado hacer esto Dámaso Alonso en los dos poemas que hemos estudiado aquí. Sería menos que humano por nuestra parte pedir otra cosa a un auténtico poeta como él, y sería necio pedir más.

PATRICK H. DUST

Dept. of Romance Languages
Washington University
ST. LOUIS, Missouri (63130), USA

«MUJER CON ALCUZA»: ENSAYO DE INTERPRETACION

En el principio se me permitirán unas palabras de justificación. Ya sé que en casos como éste, el mero hecho de tomar parte en el homenaje, justísimo, a una figura como Dámaso Alonso es ya, por sí mismo, una justificación. Pero como no paso de considerarme —todavía— uno de aquellos *estorninos* a los que aludiera José Luis Cano en su inestimable libro sobre la generación del 27; pero como no paso de ser —a pesar de haber abandonado hace unos años las aulas universitarias— un *estornino* más que sigue apostado en el alambre, aprendiendo del maestro la difícil tarea de desenvolverse airosamente entre los *purulentos fonemas;* y, mucho más, entre nuevos *estorninos* que miran, y esperan ansiosos, las palabras de su nuevo maestro ...... Como no paso de ser uno más, me creo en el deber de justificar mi intromisión en terreno tan peligroso (y que el propio Dámaso me perdone) como es el del análisis e interpretación de un texto literario.

Osadía parecerá, pero tómese como admiración a quien ha sido, y sigue siendo, maestro de críticos y analistas de la literatura; para quien ha sido, y sigue siendo, un constante laborador de la palabra. Pobre servicio, e innecesario por demás, me parece que harán a Dámaso estas líneas mías, y muchas otras, porque el homenaje es más el testimonio vivo de una presencia que cualquier ceremonia ritual, con sus consabidas fórmulas de glorificación y alegría.

Pensé que hacer un estudio de la obra literaria, o lingüística, de Dámaso Alonso debería ser trabajo de más profunda, detenida y especializada investigación; que reseñar impresiones personales era dar en el lugar común, y no serviría para otra cosa que para aumentar el coro de palabras y palabras, siempre estereotipadas, siempre obligadas. Por eso me decidí a aprovechar la sorpresa que siempre me ha producido un poema de *Hijos de la ira* (la sorpresa y el misterio que siempre ha provocado en mí) que, curiosamente, he visto compartir a mis alumnos cuando en clase tratamos de leerlo y desmenuzarlo, de analizarlo. Me refiero a «Mujer con alcuza». *Hijos de la ira* es un libro tan meridianamente claro, tan radicalmente seguro de

su andadura, que la tambaleante presencia de esa mujer encorvada nos atrae por el misterio que encierra, y por las posibilidades imaginativas (sobrecogedoras todas ellas) que nos brinda. El interés que siempre sentí por el poema, sumado a las constantes preguntas de los alumnos, me inclinaron a elegirlo como objeto de este tributo a quien, por unos años, hubo de soportarme como alumno, y a quien por unos años tuve la suerte de tener como profesor, y siempre como maestro. Y llegado a este punto se me planteaba un nuevo problema, al que ya he aludido más arriba: hacer el análisis de un texto significa ofrecer, a quien es maestro en dicho menester, la dádiva que tanto, y tan pródigamente, le pertenece. Por lo mismo, no he querido limitarme a un análisis fríamente estructural del poema, no he querido ceñirme a un recuento, ni siquiera comparativo, de fórmulas o esquemas de composición. Mi intención al enfrentarme con «Mujer con alcuza» ha sido la de una lectura minuciosa, la de la impresión subjetiva trasmitida al posible lector de estas páginas, aunque todo ello siempre tenga que sustentarse (como cualquier explicación de un texto) en los elementos visibles que el mismo nos ofrece. Sé que ha habido muchos, y muy conspicuos exegetas de la poesía de Dámaso Alonso, pero no por ello considero inútil la posible interpretación que pueda surgir de mi trabajo; puesto que, precisamente, en esa apertura a la posesión del texto es donde reside su verdadero y primario valor. Si yo no tuviera otra oportunidad que la de repetir lo dicho hasta el momento (cosa que, por otra parte, me hubiese decidido a no abordar el trabajo), muy poco interés podría tener el poema de Dámaso Alonso. El simple hecho de que, después de mi lectura, y de mis notas, el texto me siga pareciendo notablemente sugerente y renovadamente enriquecido, creo que prueba suficientemente lo dicho, y me exime de ese posible pecado de lesa crítica.

Hijos de la ira (y lo ha reconocido ya la historia reciente de nuestra literatura) resultó ser un revulsivo para la poesía española de posguerra. Yo estoy seguro de que, sin este libro, y sin otros dos o tres nombres claves de la poesía en lengua castellana, poco o nada se podría ofrecer hoy de cierto interés a la vista de historiadores y antólogos (tan profusos por otra parte) de la poesía española de treinta y tantos años a esta parte. *Hijos de la ira* no sólo fue un hecho rompedor, un revulsivo, sino que —además— abonó el terreno para nuevas, y más generosas, cosechas. Que las cosechas fuesen amargas, no es en verdad culpa del escritor que mira, y padece lo que ve, y por ello puede escribirlo; o tiene la capacidad suficiente para escribirlo. Fuera del conflicto no hay literatura. Y parece que la

historia de la creación literaria se empeña en darnos la razón. Se han repetido hasta la saciedad las palabras del propio Dámaso Alonso en torno a la génesis de sus libros:

> Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para *expresarme con libertad* necesité la *terrible sacudida* de la guerra española.

(El subrayado es mío). Y no es ocioso volverlas a recordar una vez más, puesto que en esa rotunda confesión no sólo se encierra la fuerza motriz, generadora de *Hijos de la ira,* libro fundamental e imprescindible, repito, sino que se encierra todo un credo estético-literario al que hay que prestar la debida atención y, desde luego, interpretar adecuadamente. No pienso en la guerra como anécdota, como hecho histórico, cuando leo las palabras de Dámaso. A Dámaso lo que le duele hondamente es el destino del hombre; y el destino del hombre está signado dentro de nuestro siglo, como no lo ha estado nunca, por el desconcierto, por la pérdida del centro, por la inseguridad, y por la soledad acosada, cuando no agredida. La guerra, en sí misma, no es sino un acontecimiento más de esa sobrecogedora cronología de la historia contemporánea (y no nos olvidemos que en el año 1944, año de la primera edición del libro de Dámaso Alonso, Europa vive los últimos meses de su segunda guerra en menos de treinta años ...). Hasta aquí, me parece, todos de acuerdo. Hasta aquí, las diferentes oponiones, los juicios sobre el libro coinciden con muy ligeras variantes, que yo más bien denominaría ligeros matices. También se muestra coincidente la crítica en lo de adjetivar a *Hijos de la Ira* con el calificativo de *religioso.* Y en esto sí que pueden existir discrepancias de fondo. Porque lo que se ve de religioso en el libro siempre es lo externo; la palabra; la fórmula; la imprecación, la exigencia de respuesta que el poeta exige de Dios desde los primeros versos del libro. Y a mí me parece que el contenido religioso de *Hijos de la ira* (y de la mayor parte de la poesía de Dámaso Alonso) reside en el tenaz empeño, en el terco empeño, del escritor Dámaso por encontrar el destino primero del hombre («díario íntimo», lo subtitula), pero como hombre que busca no una perfección convencional, sino que busca su realización como tal en medio de la confusión y el caos. *Hijos de la ira* es un libro religioso en el sentido etimológico de la palabra *(religare),* y aunque no hubiese aparecido ni una sola vez la palabra *Dios,* ni las invocaciones, ni las rogativas, seguiría siéndolo. Y en este camino de búsqueda de destinos últimos (y me apresuro a llamar la atención sobre el término *camino,* que nos acompañará en estas reflexiones),

el hombre se tropieza, inexorablemente, con el misterio que es, y seguirá siendo, su existencia. ¿Poesía existencial? El hombre Dámaso se encuentra en la necesidad de dar dimensión a sus dramáticos senderos, de abrir sus doloridas entrañas de hombre desconcertado a los demás hombres; y, entonces, por ello mismo, escribe. La religiosidad del libro se refuerza con su sentido de ritmo comunitario. Dámaso hace un *diario íntimo,* cierto, pero la intimidad se deja traspasar por un misterioso proceso de ósmosis a todos los hombres a los que dolorosamente cerca su propia realidad. ¿Misterioso proceso? Quizá fuese más exacto: un sabio proceso de ósmosis. Porque el poeta, para expresarse ha de acudir a la palabra. Y —él lo sabe— trabajar con la palabra, pretender que la palabra tenga y otorgue todo su pleno sentido a las cosas, y que éstas se vean reflejadas plenamente en ellas, es bien difícil, casi imposible. «La palabra —escribe Todorov— no sirve para salvaguardar las cosas, sino para destruirlas: al pronunciar una palabra, sustituimos la presencia real del objeto por un concepto abstracto para imponer la presencia casi física de las palabras» (1). Esto —naturalmente— ya lo sabía Dámaso Alonso al ponerse a escribir un libro como *Hijos de la ira.* Y sin embargo, corre el riesgo de la más difícil aventura. ¿Cómo? Pues penetrando en el terreno del lenguaje, calando bien hondo en sus interioridades y sacando de las «más bajas profundidades —como dice Vivanco— una palabra bien aireada, individualizada hasta el límite y de gran eficacia plástica» (2). Y la eficacia viene dada por la sabia manipulación que se patentiza en el lenguaje simbólico. No es que las imágenes o los símbolos queden nítidamente claros, se conviertan en simples alegorías —al menos esto me parece— sino que, como la participación del misterio, de las veladuras, de las ambigüedades, de los *como si,* abundan y se reparten por todos los rincones del libro, el símbolo se carga de sugerencias; amplía las posibilidades de referencia a una multiplicidad enriquecedora. Como dirá Andrew P. Debicki (3), la conjugación de imágenes y símbolos, dará lugar a símbolos mixtos que suscitan «dentro del poema relaciones complejas y hasta paradójicas, impidiendo la reducción del tema a un esquema irreal». Y quizá sea el viaje el símbolo generador de todo el libro. Un viaje hacia el misterio insondable de la existencia; un viaje amargo y dramático, sin escalas que den tiempo al reposo, sino que va firme a desembocar, no ya en el mar que es el morir,

(1) Tzvetan Todorov: *Literatura y significación.* Ed. Planeta. Barcelona, 1971.

(2) Luis F. Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea.* Ed. Guadarrama. Colección Punto Omega. Tomo II. Madrid, 1971.

(3) Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Ed. Gredos. Madrid, 1968. A este libro me referí en estas mismas páginas, en el número 268 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (octubre 1972).

sino en el misterio, en la pregunta desolada, en los *porqués* frenéticos y destemplados. Y en este sentido será «Mujer con Alcuza» un poema capital. Quizá por ello mismo sea el poema más sugestivo, misterioso, sobrecogedor y hasta mágico (entiéndase el término) de todo el libro. A pesar de que haya otros poemas citados, y comentados hasta la saciedad, siempre esa mujer que se dobla como un signo de interrogación al final (¿final?) de su viaje me ha arrastrado por las sendas del misterio de la existencia, y por la dolorosa ternura del crudo dolor de los demás latiendo en torno suyo. Habida cuenta que el poema, en sí mismo, como tal unidad creada, tiene poderosos atractivos y sugestivos puntos de interés.

De todos es conocido el completísimo y detenido estudio que Ricardo Gullón dedica al poema en su trabajo publicado, hace unos años, en la revista *Papeles de Son Armadans* (4); y quizá ello convierta aún más mi atrevimiento en osadía al intervenir en este homenaje. Sin embargo, ya advertía más arriba que la capacidad de lecturas que admite «Mujer con alcuza» se me ha revelado como prácticamente infinita, y quizá nunca venga mal una más. Pero partamos de la historia, de la anécdota simple y llana. Sigamos, de alguna manera, el proceso generador del poema, y veamos cómo se llega al todo unitario que conocemos y nos deleita, o nos sobrecoge. Cuenta el propio Dámaso Alonso:

> Este poema... se llamó en versión original «La superviviente». No sé si la historia de su origen real mejorará o estropeará la comprensión: en mi casa entró a servir Carmen, una criada muy vieja..., que permaneció con nosotros poco tiempo, porque un día se nos despidió: ella sentía mucho dejarnos, pero no tenía otro remedio, porque le había escrito «su señora», que la necesitaba..., no tenía familia alguna, todos sus parientes se habían ido muriendo, se le habían muerto también sus amistades. Estaba sola... Carmen desapareció de nuestra vida hasta que un día nos enteramos de que había muerto en un asilo de ancianos, en Murcia... En mi poema, claro, el largo viaje en un tren que se va vaciando es el símbolo de la vida de esta mujer, y, en cierto modo, de todo hombre, porque, para todos, la vejez es un vaciarse de compañía, de ilusión y de sentido del vivir.
>
> La ocasión, la anécdota..., se olvida pronto. El símbolo se hace más vago y se amplía: esa mujer puede representar lo mismo a un ser humano que a toda la Humanidad; en un sentido distinto podría aplicarse muy bien a España (y así lo han hecho algunos críticos) (5).

---

(4) Ricardo Gullón: «El otro Dámaso Alonso». *Papeles de Son Armadans*. XXXVI, núm. 107, febrero 1965.

(5) El texto completo de esta noticia, de la que he eliminado lo que no me ha parecido sustancial, puede encontrarlo el lector interesado en la edición de *Hijos de la ira*, que, prologada y anotada por Elías A. Rivers, publicó la Editorial Labor, en su colección *Textos Hispánicos Modernos* (Barcelona, 1970).

Ya vemos cómo el propio autor confiesa la multiplicidad de interpretaciones posible; y podemos darnos cuenta, de paso, de que la temática del mismo no se ciñe a la anécdota; que la temática del poema puede ser la soledad de la protagonista (protagonista que merece detenido análisis), pero puede ser igualmente el viaje de la existencia desnortada, como la interrogación que abre y cierra el poema, pregunta desolada, religiosa, de la verdadera razón de ser del hombre. Por eso me parece que Debicki acierta de plano cuando aclara y hace hincapié en la multiplicidad de situaciones y lugares, en la multiplicidad dramática del sufrimiento, la caridad o el sacrificio, en la multiplicidad de las representaciones; y, sobre todo, cuando afirma que la mujer no se define categóricamente como símbolo, sino que es un símbolo bisémico implícito, lo que confiere a la obra riqueza de detalles, matices emotivos, ambigüedad, exactitud ...

La anécdota (que siempre penetra en un campo de valoraciones semánticas múltiples) se desarrolla sincopadamente entre dos polos de atracción nítidamente señalados por las interrogaciones del principio y el final. El poema comienza con una pregunta que es reflejo de una extrañeza. El escritor siente la presencia de algo (alguien) extraño, raro, nuevo, distinto, que le llama la atención precisamente porque se mueve, porque deambula a deshora, porque pasa:

¿Adónde va esa mujer,
arrastrándose por la acera,
ahora que ya es casi de noche,
con la alcuza en la mano?

La interrogación se aísla completamente del contexto general. Queda como el punto de partida, como el dato que reclama nuestra atención. El que Dámaso utilice esa interrogación retórica, o el determinativo «esa», ya nos la sitúa (a la mujer) en el espacio y en una zona de afectividad determinada: está un tanto —no demasiado— alejada, pero además, es extraña, ha aparecido inesperadamente y donde no le corresponde. Y con la interrogación aparecen las dos primeras claves a tener en cuenta, y que se desarrollarán posteriormente a lo largo del poema: el gerundio «arrastrándose», verbo de movimiento y en un modo que nos declara que el movimiento está en desarrollo, y en atributo de la mujer «la alcuza», que sólo aparecerá una sola vez más: precisamente en una situación culminante, cuando se le otorga el valor de atributo de una semidiosa. Así, con la aparición inesperada de la mujer desde, y en medio de, un vacío total, pasamos al análisis de la situación. Se produce entonces un distanciamiento. Distanciamiento que operará en todo el discurrir del poema, y que

señalará la arritmia, la síncopa de su desarrollo. La acción está vista (y se nos cuenta cómo se ve y hasta qué se piensa de ella), pero la acción está —al propio tiempo— sucediendo. Este efecto, perfectamente logrado, hace que el poema, a pesar de la crispación, suceda como en una campana de cristal dentro de la cual se ha hecho el vacío. Luis Felipe Vivanco habla de similitudes cinematográficas que se podrían extraer del poema, y apunta conexiones con el neorrealismo italiano porque parte de una situación que puede conducir al melodrama, pero a la que la fuerza de la invención poética salva de caer en el mismo, y, por lo tanto, recupera. A mí me parece que lo que de cinematográfico pueda haber en el poema no está en la concepción, pues la anécdota (por llamarla de alguna manera) ya vimos que no es lo que más interesa destacar a Dámaso Alonso, sino que la valoración cinematográfica proviene de la capacidad plástica para reflejarnos la situación como si se desarrollase en el vacío, en el silencio; como si los gritos desesperados de la mujer, ensordecedores y desgarrados, sin duda, no se oyeran; o, lo que es más importante, como si al no oírse acentuasen aún más su desgarrador sonido. Y lo cinematográfico puede residir también en el planteamiento de la visualización, en la existencia de un espectador, o de unos espectadores, porque Dámaso nos convoca, ya que la mujer no nos ve, para que la observemos con detalle y sepamos qué sucede. El paréntesis de la interrogación, pues, ha quedado abierto y allí, dentro de la extrañeza del destino, también estamos nosotros, absortos, como el poeta, en la contemplación de una imagen que los espejos empiezan a multiplicar. Y nos acercamos a mirar con todo detalle y cuidado:

Acercaos: no nos ve.
Yo no sé qué es más gris,
si el acero frío de sus ojos,
si el gris desvaído de ese chal
con el que se envuelve el cuello y la cabeza,
o si el paisaje desolado de su alma.

Lo que más nos llama la atención serán sus ojos («el acero frío de sus ojos»), que estarán calificados no sólo por el color gris, sino por un sintagma nominal completo, que acentúa la sensorialidad marcada por el color: *el acero frío.* Y ya que ese chal desvaído envuelve cuello y cabeza de la mujer, la imagen física de la misma, el si es vieja o joven, o si es de todas las edades; la disposición de sus facciones, su atractivo o repulsión, es muy poco importante; significaría desmontar toda la categoría de sugestión que el símbolo tiene. El misterio nos empieza a subyugar desde el principio porque

Dámaso llega a penetrar hasta «el paisaje desolado de su alma», pero sin la certeza total de quién es, ni de dónde viene, ni cuál es su destino. En el planteamiento de esa duda inicial se señala ya la amplitud y la vaguedad que dará sustantividad al símbolo poético de la mujer.

Y empieza el movimiento, empieza la marcha. El escritor nos hace seguir muy de cerca, lenta, pausadamente, la marcha dolorida y trágica de la mujer que se ha puesto en viaje inopinadamente con una sola alcuza en la mano. Así los tiempos de verbo serán, reiteradamente, tiempos o modos de acción continua: presentes actuales, gerundios, infinitivos. Acción en la que está implicada la mujer del poema, y que nunca tiene precisión temporal limitada ni definida. Su condición es la de estar siempre en camino, y desde siempre. No tiene otro sentido su existencia:

> ... ...
> arrastrándose *por la acera,*
> ... ...
> Va *despacio,* arrastrando *los pies,*
> desgastando *suela,* desgastando *losa,*
> *pero llevada*
> *por un terror*
> *oscuro,*
> *por una voluntad*
> *de esquivar algo horrible.*

Los gerundios no sólo mantienen la acción en suspenso, en el momento de producirse, sino que la alargan penosamente también. Dámaso Alonso ha puesto a la mujer en camino; una mujer que va, como penitente, arrastrando los pies, pero junto con ellos arrastra también todo el tiempo del andar que, como ya apuntaba, es un tiempo ilimitado (ya se confirmará más adelante). Y como si el descanso nos estuviera prohibido, Dámaso Alonso nos propone un nuevo reclamo a través de una nueva distanciación. Entramos cada vez más en la sugestión del misterio: la mujer no avanza por sí misma, sino que avanza *llevada,* impulsada por un *terror oscuro,* con voluntad de esquivar *algo horrible.* Pero tanto el anhelante viaje ¿de huida, de encuentros?, como las causas que lo provocan, no se nos ofrecen de forma explícita. Se nos dan unos datos, unas claves que podremos o no desarrollar, y que encierran, en su anbigüedad, una mayor amplitud de valoración. Y es la misma ambigüedad la que nos introduce en el misterio de la mujer, pero también en nuestro propio misterio, porque si no, ¿para qué nos convoca el poeta a ser espectadores de la trágica caminata? Cada vez que el poema entra en una nueva fase, cada vez que observamos un nuevo tiempo, o un

nuevo espacio, la introducción del distanciamiento, en la primera persona de singular o plural («Acercaos: no nos ve»; «Sí, estamos equivocados»; «Oh, sí la conozco»; etc.), cambia la óptica desde la cual estamos observando el discurrir de la acción.

Y ahora es el espacio el que se nos descubre. Hemos pasado de una observación íntima y personal (ojos y alma) y de una observación física (solos los pies que arrastra), a una observación del medio en el que se desarrolla. Así empieza propiamente el viaje, a través de

un campo yerto,
entre zanjas abiertas, zanjas antiguas, zanjas recientes
y tristes caballones,
de humana dimensión, de tierra removida
de tierra que ya no cabe en el hoyo de donde se sacó,
entre abismales *pozos* sombríos,
y turbias *simas* súbitas,
llenas de barro y agua fangosa y sudarios harapientos
del color de la desesperanza.

El viaje comienza, sí, pero a través del vacío paraje lleno de huecos vacíos, de horribles presagios. Los *pozos*, las *simas* (a los que Dámaso Alonso ha tenido muy buen cuidado de arropar con los adjetivos —*abismales*... *sombríos*, en el primer caso; *turbias*... *súbitas*, en el segundo—, acentuándose así el vacío, la angustia y la dificultad del penoso avanzar de la mujer) se abren inesperadamente también ante nuestra vista. No hay una mera calificación en estos adjetivos; el mismo hecho de su situación, antepuesto y pospuesto, ya indica algo más: gráficamente, la profundidad del pozo y lo alarmante de la sima se están ahondando ante nuestra mirada, guiada por los adjetivos, precisamente. Hemos descubierto, asomándonos a esa ventana interior que nos propone el escritor, el penoso avanzar, con angustia y con miedo, dubitativo y caótico, de la Humanidad. Ya hay personaje y espacio, falta el tiempo. Y el tiempo va a ser, precisamente, el elemento que con más firme pulso, y con mayores implicaciones para el contexto del poema, maneje y exponga Dámaso Alonso. Ese presente actual, ese gerundio, que acentúa y alarga la acción, que apoya y aumenta el efecto de desgastar la losa y las suelas, se va a trasmutar en pasado, pero siempre en un pasado continuo, no concluido, un pasado que se pierde en el tiempo, y que no podemos ubicar con exactitud, porque ha existido siempre. Y Dámaso lo sabe:

Esta mujer yo la conozco: ha venido *en un tren,*
en un tren muy largo;
ha viajado *durante muchos días*
y durante muchas noches:

unas veces nevaba *y* hacía *mucho* frío,
otras veces lucía *el sol y* sacudía *el viento*
arbustos juveniles
en los campos en donde incesantemente estallan extrañas
flores, encendidas.
Y ella ha viajado *y* ha viajado,
mareada por el ruido de la conversación,
por el traqueteo de las ruedas
y por el humo, por el olor a nicotina rancia.

Estos tiempos pasados del verbo están también en marcha, sin concluir. El agobio se va acentuando progresivamente, no se da opción al descanso, ni al más breve respiro. Hemos condenado, parece que insinúa el escritor, a esta mujer a caminar indefinidamente, sin posible parada, y la hemos condenado desde siempre. Nótese, además cómo los cuantitativos «muchos», «muchas», se refieren concretamente a situaciones temporales. Unicamente entonces es cuando aparecen:

... ...
ha viajado durante muchos días
y durante muchas noches:
... ...
¡Oh!:
noches y días,
días y noches,
noches y días,
días y noches,
y muchos, muchos días,
y muchas, muchas noches.

Y la insistencia en el día y en la noche, en la totalidad de la jornada, confirma, por otra parte, la invariable monotonía del viaje. Es más, el uso de los tiempos compuestos del pasado nos delata que el escritor conoce, por los indicios que recibe de la realidad aparencial, toda la historia anterior, que no es sólo ése el momento del viaje, sino que ha sido siempre, y de siempre, cuando el género humano se ha puesto en marcha, buscándose en la danza macabra del *desnacer,* del ir desnaciendo, por utilizar el término de Unamuno.

Ya apuntaba más arriba que la observación del personaje podría arrojar mucha luz sobre el asunto. Y al llegar a la sexta estrofa tenemos (ya se nos anuncia al final de la quinta) que esta mujer no sabe a ciencia cierta qué es aquello, en qué estaciones ha estado, ni por cuanto tiempo. La mujer sólo conoce las sensaciones que ha ido experimentando, y todas las sensaciones son negativas: como el *topetazo de la injusticia* (Quisiera, entre paréntesis, aludir someramente al cambio, a la trasmutación *materia-sustancia* que se opera

en todo el poema, pero que es especialmente clara en este ejemplo. Ricardo Gullón (6) habla con una precisión total del proceso: «Afirmar que la palabra ejerce una función transmisora no es un error: es pensar desde la perspectiva de la prosa. En poesía la trasmisión se subordina a otras funciones y uno de los obstáculos que debe salvar el poeta es manejar como propio ese instrumento de uso común, aceptándolo para hacerlo servir a fines diferentes de los habituales». Cierto, partiendo de la materia verbal y de experiencia que es el arrancar del tren, y el topetazo que produce. Dámaso Alonso ha llegado a la sustancia, a la «materia transformada, alterada, otra». que da sentido y valor a la palabra poética. Como en este caso particular, todo el poema está montado sobre este trasvase de materia cotidiana, vulgar, incluso degradada, en sustancia poética de trascendencia indiscutible y de dimensión universalizadora). La mujer, y retomamos nuestro camino, siente la *tristeza*, «como un ciempiés monstruoso que le colgara de la mejilla», también de una forma irracional, tanto que se convierte en imagen incongruente y desquiciada. Siente que le arrancan la piel a tiras y le rompen todo nexo con la vida pujante, en dos versos prodigio de paralelismo, ayudados por la aliteración, y por la utilización, con un regodeo sensual, casi sádico, en el verbo *arrancar* y en el tiempo de subjuntivo, *arrancaran*, que se utiliza:

> *ha sentido siempre*
> *una tristeza que era como un ciempiés monstruoso que le*
> *colgara de la mejilla,*
> *como si con el* arrancar *del tren le* arrancaran *el alma,*
> *como si con el* arrancar *del tren le* arrancaran *innumerables margaritas, blancas cual su alegría infantil en la fiesta del pueblo,*
> *como si le arrancaran los días azules, el gozo de amar a*
> *Dios y esa voluntad de minutos en sucesión que*
> *llamamos vivir*

Pero insisto, todo ello se experimenta por una parte de la mujer de una forma sensorial, de la misma manera que el escritor nos lo trasmite, claro es. Ella no sabe. Quien sabe es el poeta. Y de ahí surge el drama con mayor virulencia; se nos hace más tristemente presente la tragedia integral del vivir y el morir, precisamente porque tenemos la oportunidad de persenciarla con el desapasionamiento y desde la postura distanciada que oportunamente ha tramado el escritor. El sentimentalismo, el melodrama, no pueden existir, precisamente en función de la utilización de esos recursos expresivos, y de esa manera dispuestos.

---

(6) Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado*. Ed. Gredos, Madrid, 1970.

El viaje, que ha comenzado en el hondón del tiempo, en lo oscuro del misterio, continúa hacia el hondón del tiempo y del misterio también sin pausas, con la lentitud agobiante de ese tren largo, muy largo, que se va deteniendo momentáneamente en estaciones desconocidas. La pausa será ese dormir inquieto, ese luchar con la duermevela, entre voces misteriosas que se oyen y se apagan, como amordazadas («como de gentes que hablaran a través de mantas bien espesas»), hasta que de nuevo la incongruencia grotesca («lloros de niños que se despiertan mojados a la media noche» o «cortantes chillidos de mozas a las que en los túneles les pellizcan las nalgas») rompen definitivamente la tranquila somnolencia. Pero el cansancio puede más, se va apoderando de la mujer, a pesar de que el viaje no pueda detenerse nunca, y algunos sonidos (que además son discordantes con respecto a la monotonía general del poema, incluso en las alusiones sinestésicas:

sólo alguna vez una risa como un puñal que brilla un
instante en las sombras,
algún chillido como un limón agrio que pone amarilla un
momento la noche),

no son suficientes para hacerla despertar. Y el tren, mientras, se ha ido vaciando. Pero ella sigue sin saber cómo. El tren (el mundo) se ha ido vaciando, y ella se ha ido quedando sola. Una soledad integral, mineral, diría, que ha sido la única cosa que ha podido romper su sueño, que la ha hecho desvelarse en plena noche y no oír sino el traqueteo del tren, que el poema recoge en su estructura reiterativa, y con su polisíndeton constante y rítmica que asegura la distribución temática y expresiva en un equilibrio y proporción perfectos. La presencia, por ejemplo, de la frase «y estaba sola», distribuida sistemáticamente en un solo verso y guardando una proporción rítmica, marca el traqueteo del tren, el ruido sordo, que acentúa la soledad. El metro corto, recortado, el pie quebrado de toda esta parte, forma el tren (objeto) y su ruido (referencia al objeto material), pero también la soledad desesperada y angustiada del personaje (sustanciación de la materia referencial).

La palabra puede adquirir entonces todo su valor. No sólo hay expresión o narración, sino que hay valoración textual, física, de sonidos y formas, de ritmos y reiteraciones. La palabra se abre, deja de ser elemento señalador, para convertirse en palabra poética. Se hace lenguaje literario que, como afirma Todorov, se opone al lenguaje común para imponer la *presencia de las cosas,* presencias efectivas, pero presencias que nos llevan hacia evocaciones cada vez más com-

plejas. El tren no sólo se mueve al ritmo de las palabras de Dámaso Alonso, sino que el tren queda vacío, sólo con el traqueteo monótono que la palabra va señalando, y con el eco que deja sucesivamente.

Por ello es entonces cuando, al sentirla sola, irremediablemente sola, pero condenada a ese viaje sin fin de la búsqueda de su destino, del Destino, la mujer será consagrada por el escritor, en una exaltación divinizadora, como una semidiosa pagana; y la mujer esgrime su atributo, la alcuza, y es entonces cuando puede, con una ternura infinita, con un cuidado riguroso y delicado, abrir el aire. Así nos encontramos con el verdadero destino del hombre: la libertad y la entrega; y cuando el hombre puede sentirse positivamente cierto de su triunfo en su reino de este mundo:

Ah, por eso esa mujer avanza (en la mano, como el atributo de una
semidiosa, su alcuza),
abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza
exquisita,
como si caminara surcando un trigal en granazón,
sí, como si fuera surcando un mar de cruces, o un bosque
de cruces, o una nebulosa de cruces,
de cercanas cruces,
de cruces lejanas.

Es la parte en que más elementos positivos se acumulan, y con sentido más positivo y válido. La delicadeza, el trigal, que además está en granazón, el verbo abrir, el verbo surcar... La mujer ya se ha erigido en símbolo totalizador, y rompe lo viciado de la atmósfera que la envuelve. No así la muerte que sigue llenando el mar que surca.

Y el viaje acaba. Ahora el viaje, y el tiempo, puede detenerse, los verbos, que hasta ahora habían sido de acción continua, presente y actual, se convierten en verbos estáticos, verbos de percepción intelectual que cierran el poema dentro de la otra gran interrogación final, en absoluto retórica como veremos. El poema, a pesar de su estructura unitaria y cerrada, no concluye. Las posibilidades no se limitan sino que, todo lo contrario, empiezan a multiplicarse entonces, precisamente a través del recurso de las tres interrogaciones que lo culminan. La mujer queda estática, alabeada como esa rama fácilmente ofrecida a la querencia del recuerdo de sus frutos, de su lento desnacerse en el viaje. Y así se hace posible que las formas verbales, simples o compuestas, hasta ahora predominantes, se conviertan en esa perífrasis, no consumada, construida con el imperfecto, que se instala en un tiempo futuro remoto, acentuando aún más esa zona intermedia entre la obligatoriedad y la no consumación de la acción:

¿Es que se asoma por el marco de su propio cuerpo de
madera,
como si se asomara por la ventanilla
de un tren
al ver alejarse la estación anónima
en que se debía haber quedado?

Las tres interrogaciones sucesivas dan oportunidad para que el lector (que de alguna manera es sujeto paciente y activo de todo el proceso), seleccione la solución más adecuada; o que piense en las tres como posibles; o que, finalmente, quede envuelto en la duda, poseído del misterio. La mujer ha llegado, y se ha detenido (¡al fin!), pero ¿ha muerto?, ¿podrá seguir adelante con su penoso viaje?, ¿no será sólo un breve descanso más?, ¿o es, por el contrario, la entrega de todo lo que en su vida ha significado algo, de todo lo que en la vida ha podido darle algo?, ¿no será, más bien, el reconocimiento de la riqueza de sus frutos —su vivir y su entrega— por no abandonar la esperanzada, aunque desolada, búsqueda? Aquí vuelve a ser relevante la explicación inicial de la historia que nos ha contado el propio Dámaso Alonso. No volvió a saber nada de aquella mujer que estuvo sirviendo en su casa, hasta que un día se enteró de su muerte, solitaria y lejana, en el asilo de Murcia. Pero esta mujer, la que ahora avanza con la alcuza en la mano, ¿ha muerto realmente? Porque la mujer del poema, la *superviviente,* empieza a vivir desde la muerte, a partir de la noticia de su pérdida lejana (es entonces cuando la mujer del poema y la mujer de la historia doméstica de Dámaso se hacen una sola; porque la mujer con alcuza empieza a andar, empieza su desolado viajar, una vez que Carmen ha muerto en el asilo de Murcia, y la noticia es recibida como algo no del todo cierto). No es un mundo de negaciones la muerte. Todo lo contrario. En ello reside la gran fuerza creadora del hecho literario, poético en este caso. La mujer con alcuza que hemos venido observando, entre aterrorizados y complacidos, entre consternados y compasivos, no es otra que la vieja superviviente que bordea la línea en que realidad y misterio se funden; que atraviesa el yermo de la no existencia, pero que también se pierde en la duda del morir. Porque la muerte, esto se hace bien patente, no es el final del viaje, sino su comienzo. El comienzo que se vislumbra, o se presupone en esas preguntas insistentes del final.

La mujer sentirá la cargazón y la compañía;

... ...
guarda aún el dulce álabe
de la cargazón y de la compañía,
en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan
los pájaros?

Y tampoco será una mujer determinada, sino todos los seres del mundo. Mientras que la dimensión poética permite que el lector interprete, complete y conteste la dolorosa interrogación, cargada de toda la ternura del mundo, que deja el poema de Dámaso Alonso abierto a cada vez más enriquecidas lecturas:

¿Es que se asoma por el marco de su propio cuerpo de
madera,
como si se asomara por la ventanilla
de un tren,
al ver alejarse la estación anónima
en que debia haber quedado?
¿Es que le pesan, es que le cuelgan del cerebro
sus recuerdos de tierra en putrefacción,
y se le tensan tirantes cables invisibles
desde sus tumbas diseminadas?
¿O es que como los almendros
que en el verano estuvieron cargados de demasiada fruta,
conserva aún en el invierno el tierno vicio,
guarda aún el dulce álabe
de la cargazón y la compañía,
en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan los
pájaros?

Observará el lector que unas veces llevados por el entusiasmo, otras por las propias reiteraciones sobre las que se construye el poema; las más, quizá, por cierta torpeza nuestra, hemos reincidido en ciertos y determinados conceptos, y hemos tratado de explicar otros sin penetrar demasiado en ellos. Hago constar que soy consciente, por igual medida, de mis limitaciones y de las limitaciones de un trabajo como el presente para que llegue a ser todo lo exhaustivo que el tema requiere; pide digresiones de diversa índole, especialmente filosóficas, que escapan no sólo a nuestro propósito de hoy, sino —desgraciadamente— a nuestro ámbito de conocimiento. Sepa el lector disculpar estos *lapsus*, y entréguese decidido a la lectura de este poema singular, antes que a las insinuaciones que mi lectura pueda dejar simple y someramente esbozadas (7).

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Nava Toscana, 16
San Benito. La Laguna
SANTA CRUZ DE TENERIFE

(7) Para el presente trabajo he utilizado los textos de «Mujer con alcuza», aparecidos en la citada edición de *Labor*, y el que se recoge en Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*. Ed. Gredos. Col. Antología Hispánica. Madrid, 1969, pp. 92-98.

COMENTARIO A UN POEMA DE DAMASO ALONSO

La poesía de Dámaso Alonso que vamos a analizar es la tercera de un manojillo que con el título de *Segundo comentario* reúne una serie de reflexiones, cada una de ellas independiente de las demás, en el libro *Hombre y Dios,* en el que tanto se acusa la inquietud religiosa del poeta. A pesar de su humilde presentación, pues se nos ofrece como parte, aunque autónoma, de un conjunto más extenso, por la limpidez del pensamiento y el resplandor de la metáfora que centra el poema nos parece uno de los mejores de su autor. En él se funden cualidades propias de la poesía pura anterior a la guerra con un tema sólo cultivado por los poetas posteriores a ella. El libro en que se publica por primera vez lleva la fecha de 1955. He aquí su texto:

Tirana mente mía,
mente creada,
único continente capaz de lo increado,
templo de Dios.

Tal si yo encierro
a través de una lente,
en pequeñita caja,
todo el fuego del astro de la vida,
allí se reconcentra, diminuto;
tanto que la materia
arde.

Sí, mi intuición de Dios
es muy pequeña,
mas
cuando yo pienso «Dios»,
allí, en pequeño foco,
representado está mi Dios inmenso,
y me escuece
y me abrasa.

La carne se me abrasa,
y el alma casi vuela, como un humo
azul hacia el azul.

La primera impresión que nos deja el poema es la de claridad; no hay aquí dificultades léxicas ni sintácticas. También vemos que el verso libre, que oscila desde la única sílaba, aquí acentuada, del verso 14 hasta las trece del tercer verso, se pliega al ritmo del pensamiento y a las pausas exigidas por el sentido, a menos que con la abrupta separación de un predicado de su sujeto, como vemos en los versos 10 y 11, o de un adjetivo de su sustantivo, como hallamos en el 21 y en el 22, se pretenda poner de relieve cualquiera de estos elementos.

En el primer verso nos encontramos con el adjetivo *tirana*, antepuesto a *mente* para subrayarlo, lo que significa que Dios ha comenzado a ser una obsesión para el poeta. Como *mente* es lo mismo que «entendimiento», la atmósfera de estos versos es reflexiva, como confirma, después de *mía,* con su nota de subjetivismo, el enunciado objetivo del hecho de que la *mente creada,* del hombre o el ángel, aunque el poeta parece estar pensando en la suya propia, es el *único continente capaz de lo increado,* o, lo que es lo mismo, lo único capaz de concebir a Dios, aunque sea con limitaciones, pues sólo a los místicos les es sobrenaturalmente concedido, como gracia imposible de merecer, el gozar en esta vida, como los bienaventurados lo hacen en la eterna, de la profundidad de su esencia y de la riqueza de sus atributos. Esto es lo expresado en el tercer verso, el más largo por ser el que nos explica todo el poema, remachado por la afirmación del cuarto verso de que el alma se convierte en *templo de Dios* al pensarle y reverberar con los reflejos que recibe de El, que acaba por morar en las que no empañan tal resplandor con sus imperfecciones. La abundancia en estos cuatro primeros versos de nasales, que llegan al 32,42 por ciento de las consonantes, deja en el ánimo una sensación muelle y blanda, propia del que medita sin sentirse acuciado por la angustia ni el remordimiento. El que la mitad de estas 12 nasales vayan después de los acentos de las palabras contribuye a su mayor realce.

Después de estos cuatro versos introductorios comienza la metáfora cuyo desarrollo llena el poema, introducida por un *tal* en lugar de un «como», según suele hacerse en la poesía española contemporánea. Su base es el hecho de que los rayos del sol paralelos al que atraviesa el eje simétrico de una lente de aumento convergen y se concentran en un punto, llamado el foco, por lo que arde lo que en él se coloque; aquí la *lente* es el entendimiento del poeta, por el que se filtra su intuición de Dios para quedar encerrada en *pequeñita caja,* donde él nos dice que *se reconcentra,* como en el foco la luz del sol. No puede dudarse de que si el cristal es la *mente* del poeta,

la *pequeñita caja* es el resto de su alma, que veremos arder. La sustitución del resplandor divino por el que proyecta *todo el fuego del astro de la vida* es muy acertada en su simplicidad, como lo es también la supresión de notas de color al hablar de Dios, todo luz y todo transparencia. Muy agudo es el contraste entre el estatismo de los cuatro primeros versos, en los que no encontramos ningún verbo, sino cuatro definiciones, cada una más ceñida que la anterior, de la potencia del alma que conoce a Dios, en este caso por intuición intelectual que no sabemos si se apoyó antes en el discurso, y el dinamismo que aumenta tanto en la segunda mitad del poema, en cuyos últimos 14 versos hay nueve verbos en forma personal frente al único que hay antes en el verso quinto. La separación del complemento directo de *yo encierro* de su verbo por medio de dos complementos circunstanciales, el primero de los cuales introduce la metáfora, mientras que el segundo alude a la realidad subyacente, pues ya hemos dicho que la *pequeñita caja* es el resto del alma, pone de relieve al significante y al significado y subraya la plenitud fonética del octavo verso, endecasílabo acentuado en la sexta sílaba, que contrasta con sus tres consonantes después del acento con la limpidez del heptasílabo precedente, cuyas sílabas son todas abiertas y que se centra por el acento en la más delgada de nuestras vocales, que es la *i*.

Siguiendo con la metáfora, en la que el foco es sustituido por la cajita, vemos que se nos dice, hablando de ella, que *allí se reconcentra, diminuto,* verso con un verbo cuyo prefijo potencia su significado y un adjetivo en función adverbial que precisa el hecho de que el calor se concentre sólo en el punto en el que convergen todos los rayos que atraviesan la lente; también hay en este verso una oposición entre las muchas consonantes de *se reconcentra* y la diafanidad de *diminuto,* de cuyas cuatro vocales tres son cerradas y cuyo acento cae sobre la *u,* lo que parece hacer aún más pequeño el punto. Todo ello se pondera por medio de *tanto,* que introduce la conclusión de que *la materia/arde,* lo que significa que el poeta se inflama en el amor de Dios. Ya hemos dicho que la relegación de *arde* al verso siguiente al de su sujeto, del que tan violentamente queda separado, y el que el verso no encierre más palabra que ésta, la subraya con todo lo que supone de luz cegadora.

El resto del poema se refiere al significado de la metáfora, que al perfilarse nos ofrece facetas no menos atractivas que las anteriores. Comienza el poeta con un *sí,* que lógicamente se refiere a lo que sigue, pero que al mismo tiempo confirma lo anterior y es punto de partida de su desarrollo. Lo de que *mi intuición de Dios/es muy*

pequeña tiene que ser entendido traslaticiamente, pues se refiere a lo *diminuto* del foco en que se concentran los rayos del sol. Frente a esta afirmación establece una antítesis introducida por la adversativa *mas,* aislada en un verso, lo que sólo puede poner de relieve su mera función gramatical. Lo que sigue tiene la misma estructura sintáctica que la segunda oración, paralelismo subrayado por el hecho de que en ambos casos las oraciones gramaticalmente principales están precedidas por el adverbio de lugar *allí,* que en el primero se refiere al significante y en el segundo al significado. La diferencia está en que en el primer caso lo que lógicamente está subordinado es sicológicamente lo principal, mientras que, por el contrario, en la oración compuesta introducida por el *mas* del verso catorce la oración principal lo es desde todos los puntos de vista. Si, como dijimos, *mi intuición de Dios / es muy pequeña* es una oración que debe ser entendida metafóricamente, en su adversativa el poeta nos hace saltar ágilmente del plano metafórico al plano real, pues el verso *cuando yo pienso «Dios»* corresponde al segundo, *allí, en pequeño foco,* nos devuelve al primero, y el siguiente, que, lo mismo que el verso octavo, es un rotundo endecasílabo acentuado en la sexta, nos trae de nuevo a la realidad. Un acierto expresivo es la sustitución de «infinito» por *inmenso,* pues el empleo del adjetivo que tradicionalmente usan los teólogos le hubiera restado a todo el poema frescura y espontaneidad. El que en el verso 16 se hable por primera vez de *foco* y no de *pequeñita caja* perfila la metáfora, pues el *foco* es el sitio en que se concentran los rayos del sol; se diría que el poeta ha querido dibujar la metáfora con nitidez que revierte a la realidad apuntada. El aumento de emoción se nota en la alternancia de los versos muy cortos, como *arde* y *mas,* con los largos, como los endecasílabos mencionados, a los que hay que añadir los de los versos noveno y 21, también acentuados en la sexta sílaba.

El aumento de la emoción es aún más visible en los versos siguientes, que son el 18 y el 19, cada uno formado por una oración coordinada con la del 17 y con el mismo sujeto de ésta, que es *mi Dios inmenso.* A los pronombres personales del verso doce, y de este último y al *yo pienso* del verso 15, que mantiene la nota de subjetivismo iniciada por el pronombre del verso primero, sucede ahora la inflamación en el amor del Dios intuido, es decir, conocido directamente por el entendimiento a la luz de la fe y no discursiva e indirectamente a la de la razón. La operación de Dios supone dos momentos: en el primero nos habla el poeta sólo de escozor; en el segundo de abrasamiento. La construcción de estas oraciones con el complemento directo *me* resulta mucho más expresiva que si nos

dijera que Dios le escuece y le abrasa el alma. El que cada uno de los versos 18 y 19 contenga una oración distinta pone muy de relieve, incluso por medio de sus leves pausas finales, su significado y lo que tienen de gradación intensificadora. Hasta que el poeta, recordando qúe, como hombre, es un compuesto de alma y cuerpo, fortalece la expresión por medio de una hipérbole, *la carne se me abrasa*, donde el *me* subraya la participación del sujeto en la acción del verbo mucho más que lo hubiera hecho un posesivo antepuesto a *carne*. No sabemos hasta qué punto está presente en el ánimo del poeta el recuerdo de que, después de la resurrección de la carne, nuestras almas gozarán o sufrirán junto con nuestros cuerpos. La oración final del poema, lógicamente coordinada a ésta, sicológicamente pudiera ser considerada una consecutiva, pues el deseo del alma de volar hacia Dios es un resultado del amor que la inflama y que, según el poeta, abrasa su carne. Muy feliz es la expresión del deseo de volar por ese *casi vuela*, en el que percibimos el aleteo del comienzo de la acción del verbo. Aún más acertada es la comparación con que se lo refuerza, *como un humo/azul hacia el azul*, que nos permite imaginar el vuelo del alma como una línea de un azul un poco más intenso que se dibuja sobre el azul radiante del cielo y que no tarda en disiparse. *Azul hacia el azul* es aquí lo mismo que «azul sobre el azul»: oposición de dos matices de un mismo color, que se disuelven el uno en el otro.

Ya hemos dicho que uno de los mayores méritos de este poema es el firme dibujo con que sabiamente se dice todo con precisión. Muy significativo resulta el que la *pequeñita caja* en que transmutó el «foco» en el que se concentran los rayos del sol sea sustituida nueve versos después por ese mismo *foco*, del que en busca de exactitud acaba por hablarse. También mencionamos el resplandor de la metáfora que centra el poema, que a mí me recuerda la transparencia y el brillo de las de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Pocas veces se habrá llegado en la poesía española de todos los tiempos a una transposición metafórica más lograda de la intuición intelectual de Dios; por intelectual translúcida, y diáfana; por intuición, luz deslumbradora. Con no menos acierto se mencionan aquí las operaciones de Dios en el alma, que inflama hasta el punto de que arda y quiera volar hacia El. La oposición entre lo *diminuto* del punto en que convergen los rayos del sol y lo *pequeña* que es la intuición del poeta, de una parte, y de la otra la magnitud del que él mismo llama *mi Dios inmenso*, nos transmite, también con rigor, la existente entre su infinitud y lo que podemos alcanzar de El.

Precisión. Exactitud. Rigor. Creo que el deseo de tales cualidades llevó a escribir el poema que comentamos en verso libre, que se plie-

ga mejor a la expresión del pensamiento sin concesiones a la rima ni al ritmo. La sobriedad del poema hace innecesarios los versículos o versos muy largos; todo él se inscribe sin esfuerzo alguno dentro de los límites de las trece sílabas del verso tercero. El predominio de los impares, de cinco, siete, once y trece sílabas, resalta por contraste los dos de dos sílabas, que son *arde* y *mas,* aquí acentuado, y los dos de cuatro: *y me escuece/y me abrasa.* Todos ellos, menos *mas,* sobre el que por estribar la oposición entre lo que le precede y lo que le sigue era conveniente llamar la atención, versos claves por su evidente paralelismo, pues Dios inflama al poeta lo mismo que los rayos del sol lo hacen con la materia.

Creo que queda demostrado que, a pesar de lo que hemos llamado su *humilde presentación,* este poema es uno de los mejores de su autor, que lo construye sobre su vivencia o intuición de Dios, descrita por medio de una radiante metáfora, en la que no hallamos color alguno. Solo al expresarse el deseo del alma de volar hacia Dios vemos esa nota del trazo azul que se dibuja sobre el azul. fuera de él todo es aquí luminosidad y transparencia; únase a ello la pureza de líneas y la claridad del pensamiento, de la sintaxis y el vocabulario, y habremos dado un paso hacia el misterio que se oculta en el fondo de tales versos, a los que lo que en otro sitio hemos llamado *las calidades del contenido* levantan hasta el plano de la poesía más delgada y excelsa.

ENRIQUE MORENO BAEZ

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de
SANTIAGO DE COMPOSTELA

AL MARGEN DE UNA TRADUCCION

Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa.
DAMASO ALONSO

En los países de habla alemana sólo una parte de la obra poética de Dámaso Alonso es hasta hoy conocida en un amplio círculo literario. Me refiero a su colección de poesías *Hijos de la ira* (1944) de la cual, como es sabido, Karl August Horst publicó en 1954 una adaptación poética en alemán, con un notable epílogo, ante todo a través de la perspicaz interpretación del poema *La injusticia*, sobre el lugar trascendental que ocupa este libro en la lírica española de nuestro siglo.

En este mismo año, en 1954, a raíz de una peligrosísima travesía del Atlántico rumbo a Nueva York y Boston —según relata el mismo poeta— nacieron otras poesías publicadas un año más tarde bajo el título *Hombre y Dios*, un libro que aguarda todavía el *Wiederschall* (Hofmann von Hofmannswaldau) en Alemania. Por eso no me parece inútil u ocioso el presentar un resumen informativo acerca de cuál ha sido la confrontación directa con esta obra poética al margen de una traducción mía del soneto *Hombre y Dios* (1).

Se trata, hasta un cierto punto, de un ensayo de comparatística en el que, dicho sea de antemano, los hechos reales, sin embargo, prohíben forzar influjos literarios. Por otra parte, algunos intentos de penetrar en la forma y en el contenido de estas poesías damasianas me llevaron a evocar paralelos literarios con poetas alemanes, que a pesar de sus diferencias indudables me ayudaron a comprenderlas mejor. En trozos escogidos que voy a citar a lo largo de este trabajo, se pueden escuchar con perceptible intensidad y pureza algu-

(1) Cfr. Dámaso Alonso: *Söhne des Zorns* (Suhrkamp). Berlin-Frankfurt, 1959. Aus dem Spanischen übertragen und herausgegeben von K. A. Horst.

HD=Dámaso Alonso: *Hombre y Dios* («El Arroyo de los Angeles»). Málaga, 1955, pp. 27 y s.

En cuanto a los escritos sobre la poesía de Dámaso Alonso, me limito a las siguientes obras y bibliografías, que cito según el año de su publicación:

Elsie Alvarado de Ricord: *La obra poética de Dámaso Alonso* (Gredos). Madrid, 1968, páginas 165-174.

Miguel J. Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso* (Gredos). Madrid, 1968.

Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*. Ed. de Elías L. Rivers (Labor). Barcelona, 1970, especialmente pp. 23-26.

Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Gredos). Madrid, 1973, especialmente pp. 441-451 y 552.

nas reminiscencias de afinidad espiritual con la lírica alemana y al mismo tiempo también se dejan oír otros acordes característicos de la tonalidad lírica española. De este modo, así se me antoja, este intento mío, aunque muy fragmentario, hace posible contribuir a resaltar más, si cabe, la *unicidad* del poeta (2).

Al acometer la traducción había vuelto a echar una mirada a la serie de poemas que preceden el soneto *Hombre y Dios*. El poeta que en su juventud había padecido una enfermedad de los ojos (3) y por ello nunca ha dejado de estudiar y ensalzar la capacidad visual humana en muchas de sus poesías, se la agradece a su Dios en el primer soneto de la colección, titulado «Mi tierna miopía». Porque le permite contemplar lo que el mundo tiene de agradable y bello:

Oh mundo de algodón, mundo poético,
que mis ojos matizan.

No obstante, el poeta está lejos de conformarse con ello, pues sus propios ojos sólo contemplan este mundo. Con *ojos de presa, ojos garra* (¡expresión damasiana!) quiere vislumbrar más allá de este mundo real y lograr un conocimiento más claro de la existencia del hombre y de su misión creadora. En versos exigentes reclama de Dios *luz exacta y clara poesía*. No se trata de una actitud humilde, sino antes bien de un empeño inflexible del poeta, si bien es verdad que se puede entrever una cierta relación de paternidad por el verbo *aupar:*

Dios a mi...
me veló las estructuras de estas nadas,
para —a través de lo real, deshecho—
auparme a su verdad, a su poema.

Aquí me parece que cabe un primer cotejo para ver lo distintos que son los versos de Christian Hofmann von Hofmannswaldau en el poema «Die Welt» por su visión barroca, dirigida hacia la fugacidad de la vida, y a pesar de ello en cierto modo parecidos, gracias a su sed de saber metafísico:

Komm, Seele, komm, und lerne weiter schauen,
als sich erstreckt der Zirkel dieser Welt (4).

[*Ven, alma, ven y aprende a mirar más allá de lo*
que el horizonte de este mundo te brinda.]

---

(2) *HD*, p. 54, *poema, criatura nueva, ser único, unicidad vo creando.*

(3) Cfr. M. J. Flys: *Loc. cit.*, p. 9.

(4) Cfr. Hofmann von Hofmannswaldau: *Gedichte*, ed. por Félix Bobertag. Berlin-Stuttgart, s. a., p. 87.

Mientras que los últimos versos de este poema alemán acaban con la esperanza en el más allá en el que *belleza y eternidad se abrazan,* Dámaso Alonso se torna nuevamente, como en su poesía anterior, contra las fuerzas escondidas y destructoras de la tierra, que aniquilan el bien y la justicia divinos —símbolos del orden cósmico— y lo que todavía es peor: el hombre —el mismo poeta recurre a una cruel metáfora— salta sobre la sangre derramada, sin que el poeta, como individuo, pudiera imponer su protesta y rebelión: *Hay que bajar* (5).

De esta consternación nace la pregunta clave para el enjuiciamiento del libro *Hombre y Dios* en su totalidad, una pregunta antropológica sugerida, según el comentario damasiano, por los escritos del humanista italiano Giovanni Pico della Mirandola (6). Y esta pregunta es: ¿Qué y quién es el hombre moderno? ¿Es tan sólo un monstruo pasajero, tachado con desprecio de *gris,* o ¿es una envoltura efímera en cuyo interior se refleja la imagen divina, *detrás de lo gris?*

Dime, Dios mío, que tu amor refulge
detrás de la ceniza.

De nuevo el poeta quiere ser consciente y asegurarse de que el poder de las tinieblas no hará desaparecer este celo amoroso. Ya en *Hijos de la ira* Dámaso Alonso abrigaba esta misma esperanza como defensa contra el mal (¡nótese el futuro del Decálogo!):

No apagarás la brasa del amor que fulge
dentro del corazón,
bestia maldita.

(Del poema «La injusticia»)

El hombre ha comenzado a existir según la ley del amor irradiado por Dios, arma única contra el odio y la injusticia de este mundo. Esta esencia fundamental de toda la obra de Dámaso Alonso, por él mismo llamada la inefabilidad de las altas experiencias del amor, se halla pues también al comienzo de nuestro soneto («Hombre es amor») y se repite por su carácter temático y capital al principio del segundo cuarteto. Por esta misma razón el poeta coloca al hombre en el centro del universo donde debe alcanzar su más alta misión (7). Sin embargo, cada vez que el hombre es infiel a ello, vuel-

---

(5) *HD,* pp. 18-20.

(6) Cfr. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* Gredos. Madrid, 1969, p. 204.

(7) Según Mirandola, el hombre —imagen de Dios— está dotado de libertad creadora que le permite dar vida, bajo su propia responsabilidad, a sus obras, y a las del mundo.

ve a producirse el estado inicial del universo y Dios se ve forzado a acaparar a la criatura por esta misma causa y a habitarla (*estancia, pensiles*), vigilando y atisbando (*fisgando*) su obra.

HOMBRE Y DIOS

Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro
donde se anuda el mundo. Si Hombre falla,
otra vez el vacío y la batalla
del primer caos y el Dios que grita «¡Entro!».

Hombre es amor, y Dios habita dentro
de ese pecho y, profundo, en él se acalla;
con esos ojos fisga, tras la valla,
su creación, atónitos de encuentro.

Amor-Hombre, total rijo sistema
yo (mi Universo). ¡Oh Dios, no me aniquiles
tú, flor inmensa que en mi insomnio creces!

Yo soy tu centro para ti, tu tema
de hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles.
Si me deshago, tú desapareces.

MENSCH UND GOTT

Des Menschen ist zu lieben. In ihm verflochten,
Verankert ist, als Mitte, die Welt. Wenn er versagt
So kehrt des ersten Chaos Leere und Toben
Zurück und Gottes Rufen um Einlaß erschallt.

Des Menschen ist zu lieben. In ihm zu wohnen
Taucht Gott in diese Brust, zu schweigender Rast,
Und späht auf Seine Schöpfung—hinter dem Bollwerk—
Mit diesen Augen, in der Begegnung erstarrt.

Nur Menschenliebe; bin (meine Welt) insgesamt
Naturgezeugt. Vernichte mich nicht, o Gott!
Du, übergroße Blume, die in mir Schlaflosen wächst.

Für Dich bin ich die Mitte, der Gegenstand
Zu tiefem Sinnen, und Dein ergötzlicher Hort.
Lös' ich mich auf, dann auch Du zergehst (8).

Esta moderna experiencia y la búsqueda de Dios se encuentran, sin duda alguna, en el seno de la más profunda tradición judeocristiana y sobre todo tienen sus raíces en la mística española. Lo uno

---

(8) Traducción autorizada por Dámaso Alonso, impresa como *Sonderdruck*. München, 1969.

y lo otro constituyen, si no me equivoco, elementos de la herencia espiritual hispánica de nuestro poeta (9). Por ello no ha de extrañarnos que existan paralelos en la lírica alemana del siglo XVII y en primera línea en la obra de Angelo Silesio cuya poesía se halla por una parte en continuidad con el *Cantar de los cantares* y que está, por otra, influida por la lírica mística española que en el siglo XVII empezó a establecer carta de naturaleza en Alemania. Así en el *Cherubinischer Wandersmann* se lee:

Gott ist in mir das Feu'r, und ich in
ihm der Schein,
sind wir einander nicht ganz inniglich
gemein? (10).

[*Dios es en mí el fuego, y yo en él el*
resplandor. ¿No estamos el uno en el
otro en comunión profunda?]

Cuando —según el mismo Dámaso Alonso— el poeta Alfonso Canales le señaló evidente relación entre otro aforismo de Angelo Silesio y el último verso de nuestro soneto, Dámaso Alonso sufrió una considerable sorpresa (11) que, después de lo que queda dicho, confirma sin embargo nuestro aserto relativo a la misma fuente de inspiración.

Con semejante explicación, de los antecedentes, así como del texto, creo que es posible comprender hasta qué punto la obra damasiana dista de la lírica alemana del siglo XX y sobre todo de aquellos círculos literarios con los que estuvo, sin duda, en contacto durante sus estancias en Alemania. Citemos, por de pronto, de los ejemplos posibles uno que tiene suficiente fuerza probatoria. Del año 1923 data el poema de Rainer Maria Rilke «Imaginärer Lebenslauf», cuyos doce versos tratan de la magnificencia y fugacidad de la vida humana y cuya última línea, claramente destacada como verso suelto, termina con una constatación anonadora:

Da stürzte Gott aus seinem Hinterhalt (12).

[*Entonces salió Dios de su emboscada.*]

Los dos tercetos de nuestro soneto cuyo contenido ya viene anunciado con el atributo (ojos) *atónitos*, acusan un cambio significativo

(9) Franz Niedermayer relata en su *Historia de la literatura española del siglo XX* (p. 83) que Dámaso Alonso, para atajar un interrogatorio molesto de un sudamericano, le enseñó un libro de Sartre que estaba sin abrir.

(10) Fritz Werle und Ursula von Mangoldt: *So spricht Angelus Silesius*. Barth-Verlag, München-Planegg, 1956, p. 10.

(11) Cfr. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*, p. 203.

(12) La poesía de Rainer María Rilke se encuentra en *Los poemas de los años 1913-1926*.

de estilo en las relaciones Hombre-Dios. El hombre como tal, visto en su conjunto (*Hombre*, con mayúscula, sin artículo) y su interioridad (*haz, centro)* hace sitio al *yo* individual del poeta (*mi universo, tu tema de hondo rumiar)*. Este *yo* está sometido a las leyes de la Naturaleza y con ellas a la fugacidad de las cosas humanas. Su amor a Dios sólo puede, por tanto, tener carácter humano: *Amor-hombre*, y ¡nótese el sustantivo compuesto insólito, por ello sorprendente, y la supresión del verbo copulativo! Esta inferioridad humana descompone al poeta. *Un radical desasosiego religioso* que le ha agitado desde su juventud, como escribe Rivers, se apodera de él. Este *insomnio*, que de manera significativa abre también la colección de poesías *Hijos de la ira*, le empuja a requerir de esta *flor inmensa* - a mi entender (13): sensación de presencia mística, flor del jardín místico, símbolo de la divina sabiduría y divino amor que deben llenar al hombre de modo progresivo (*crecer)* - que le haga saber su destino definitivo. Partiendo de este forcejear conjura a su divino y silencioso interlocutor en el último verso del soneto con una exigencia de tono antagónico cuya formulación tan condensada como paradójica recuerda nuevamente a la mística española. Y también escribe Angelo Silesio.

Ich weiß, dass ohne mich Gott nicht ein
Nu kann leben,
Werd ich zunicht, er muß von Not den
Geist aufgeben (14).

[*Sé que Dios sin mí no puede vivir.*
Si yo soy aniquilado, él tiene que
entregar su espíritu necesariamente.]

Por un hombre que piensa unívocamente con perspectiva terrena podrían ser mal entendidas estas palabras de la dialéctica mística. Pero en Angelo Silesio y en Dámaso Alonso responden a una añoranza que quiere suprimir la frontera entre Dios y el hombre y que buscan el matrimonio espiritual. ¡Qué efecto más diferente y desconsolador nos producen, en cambio, los versos de Rainer María Rilke en su «Stundenbuch»:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)

---

(13) Cfr. M. J. Flys: *loc. cit.*, p. 162. Flys considera esta imagen «como una visión de tipo surrealista y de gran fuerza dinámica».

(14) Cfr. nota 10, *loc. cit.*, p. 9.

Bin dein Gewand und dein Gewebe
Mit mir verlierst du deinen Sinn.
....
Was wirst du tun, Gott, ich bin bange (15).

¿Qué vas a hacer tú, Dios, cuando yo muero?
Soy tu cántaro (¿si me hago añicos?).
Soy tu bebida (¿si me agrio?).
Soy tu vestido y tu tejido.
Conmigo pierdes tu sentido.
....
¿Qué vas hacer, Dios, tengo miedo?

Lejos de estar asustado, el poeta Dámaso Alonso, en sus comentarios y palinodias que siguen al soneto traducido, está revestido claramente con las alas de la euforia. Porque es consciente de que en los *oscuros arcos del cerebro* es *sagrario*, que es *colaborador* y *delegado de Dios*. Sus recuerdos infantiles de un viejísimo Dios con rostro venerable y triste desaparecen frente a esta nueva toma de consciencia. Dios necesita de sus ojos para ver el mundo *humanamente*, y del poeta para a través de él y de sus actos libres (soy *dueño de mi albedrío)* particularmente en la poesía *(vaharada creadora)* continuar la creación, para plenificar a través de él esta *máxima creación sin materia*, mientras que Dios en él le mira, al moderno salmista, complacido por encima de sus hombros:

Y porque la usó para alabarle.
Bendito sea.

Más bien para subrayar concepciones distintas u opuestas, no sólo respecto a Dámaso Alonso, sino también a Hofmannswaldau, ya citado que para demostrar algún parentesco con esta lírica española moderna, queremos recordar el principio de un soneto panteísta de Hugo von Hofmannsthal:

Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,
Daraus der Geist der Gottheit strahlt und blüht,
Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,
Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht (16).

¿Qué es el mundo? Una eterna poesía,
Desde él reluce y florece el espíritu de la divinidad.
Desde él espuma y chisporrotea el vino de la sabiduría,
Desde él alcanzamos el sonido del amor.

---

(15) En el primer libro: *Das Buch vom mönchischen Leben.*

(16) Cfr. Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke*, tomo I (Fischer-Verlag), 1946, páginas 63-64.

El carácter efímero de la vida y la *desilusión de ser hombre* habían motivado en el poeta, en su obra *Hijos de la ira*, según sus propias palabras, la protesta y el rechazo (17). Mucho de ello resuena de nuevo en sus comentarios y palinodias, así como también en el epílogo de *Hombre y Dios*. Pero una actitud diferente que el autor ya dejaba entrever en su poema «La isla» *(Hijos de la ira)* se hace consciente en su libro *Hombre y Dios:* Una actitud que me parece menos un acercamiento *hacia un remanso otoñal* (Flys) que una clarificación espiritual hacia un rescate de la dignidad humana, un someterse a los planes divinos, a su destino de hombre y de poeta. Así proclama a la turba farisea:

La ebridad de mi sangre busca un lago
final: embriagarme en Dios un día.
... ...

Y el último soneto del libro termina:

... mi solo
Dios, tú, la inmensa soledad del hombre.

¿No debería corresponder la estructura de este libro a una clarificación interna? ¿Sería casual y no es simbólico el que once comentarios, palinodias y un epílogo en verso libre —es decir, la parte dialéctica— queden contenidos entre ocho brillantes sonetos, concisos por su misma estructura y el endecasílabo, que sirven a modo de baluartes, de castillo interior, contra las tribulaciones de este mundo? No es asimismo significativo que precisamente en los sonetos esté encerrado el mensaje profundo de cómo aquella angustia existencial del poeta y de muchos de sus contemporáneos puede ser mitigada e incluso superada al recobrar la fe en la vida, al buscar la paz que emana de Dios? ¿Es realmente el *triunfo del hombre* en el sentido humanista de erigirse en el centro absoluto del mundo? (18).

La respuesta a preguntas de tal envergadura sólo podrá darla una generación posterior, más distante de la congoja vivida por él y sus contemporáneos, a no ser que el mismo poeta vuelva a tomar postura ante ellas. Así y todo, nos dijo ya en su comentario: *Hombre y Dios* es el libro mío que por lo que toca a su composición, me ha dejado más contento (19).

HANS JANNER

Meichelbeckstr. 28
8 MÜNCHEN 90

(17) Cfr. Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*. Ed. E. L. Rivers: *loc. cit.*, pp. 29-31, prólogo.
(18) Según las palabras de M. J. Flys: *loc. cit.*, p. 195.
(19) Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*, p. 204; véase también Flys: *loc. cit.*, pp. 315-316.

DAMASO ALONSO, CON POETAS Y POESIA

PURO Y SENCILLO PLANTEAMIENTO

Hay un itinerario obstinadamente seguido y proseguido en cuanto a la literatura española se refiere, dentro de la obra de Dámaso Alonso, y sobre todo con dedicación especial al sector poético. Es, como suele decirse, un campo privilegiado. La poesía, como horizonte siempre ansiado, como colaboración de viaje nunca perdido. Con sus calas correspondientes. Desde los orígenes, con sombras junto a las luces, y desde la actualidad, con ceniza junto a rescoldos. Contraste y perspectivismo, en memoria nunca extraviada, y con la consabida prospectiva guiadora. Para buscar caminos de poesía en ritmo vivido y asumido de los poetas. La palabra vocación puede parecer a algunos (timoratos y nada más) palabra exagerada. Resulta que la trayectoria es constante en las letras españolas, como preocupación y enfoque, en estudio atinado y adecuado, sin perder de vista el caudal y el cauce aunque con deleite, asimismo, en las orillas y en la cuenca. ¿O es que acaso no se contempla floresta y matorrales en cualquier comarca de creatividad poemática?

Así, el tiempo de poesía. De los siglos oscuros al de Oro, y asimismo, del siglo de Oro a este siglo de siglas. Nada de mirada errante, errabunda, sino ojos con ancla en la mismísima substancia de la poesía y, también, ya lo dije, de otros sectores de las letras de España. La esencialidad, lo que anda buscándose, la quintaesencia, con sus imperativos ensayos sobre poesía española.

COMO FRASES LIMINARES

Podría encaminarse la clave o llave de una metodología analítica alonsiana evocándose otros años y otras esperanzas, recordándose actividades de época y revistas y hasta de sociología generacional en lo que a grupo de poetas amigos (no suele haber enemigos) se relaciona. Relaciones, interpenetraciones, y un acercamiento a pasos quedos, los más emocionantes, hacia la meta soñada: la poesía en su realidad. Insoslayablemente. O en su destino. O en su presencia. Una

reunión y alianza de factores cuya originalidad es su antigüedad. O sea: su luz nunca apagada, ni de día ni de noche, y en las cuatro estaciones de los años. Poesía, y siglos. ¿Es que Dámaso Alonso iba a eludirlo? Problemática inicial. Arranque, hito, parada, y vuelta a empezar: con la poesía a cuestas. Una necesidad. Y por ello mismo, su proyección en frase significativa y definidora. Más bien: en un verso. Lo liminar, en verso. Para dar aire y tono a lo demás. ¿No se trata de alas animadoras? ¿Alas que no cristalizan sino que no cejan en su vuelo soñador? Dámaso Alonso en su desafiadora empresa, sensibilidad abierta y solidaria. Y por ello mismo, lúcido, algo frío en su lucha. El verso pertenece al poema «corazón apresurado», canto algo quevedesco en su tradición no olvidadiza y ello equivale a decir que es verso muy español:

Pediste plenitud: la muerte pides.

¿No es lema y consigna y banderín ante vientos de la realidad humana? Condensación intensa y honda cuya repercusión en el propio poeta es inmensa y sin mudez posible. Al buscarse plenitud, se piensa en la muerte.

Pues no; puede ser, asimismo, lo contrario. Plenitud, como cántico alborozado de ensueño. Dicho de otro modo: la esperanza es vida, y hasta dicha. Pero nada de optimismo exagerado y casi prematuro. Lo esperanzado no excluye la lucidez. No es júbilo de pájaros, no es tampoco echar campanas al vuelo. Pero puede residirse muy lejos de la muerte pese a pedirse plenitud. Poesía arraigada en humanismo, y desarraigada en cuanto a lo puramente barroco y enfático. La posición metafísica alonsiana puede hallar su eco en lo vital, en la vida. Y si el corazón se apresura, en latir apresurado (o lento, según las circunstancias y el aliento general de la salud social-humana) también puede encauzarse hacia paisajes que no sean los de la muerte. Pese a la totalidad. Pese al anhelo tercamente soñado de la plenitud.

Muerte y vida, tal vez los dos polos invariables de toda creatividad, con sus juegos de luces naturales y hasta de fuegos artificiales. Lo claro y lo oscuro, el diálogo de días y noches, de dolor y gozo. La plenitud en derrotero egoísta de lo gozoso, como si todo estuviese bien hecho. Acaso con la visión lejana de los versos guillenianos, con aquello de que el mundo estaba bien hecho. ¿Y no con resonancias juanramonianas de que no cabe tocar a la rosa ya que así es y definitivamente hermosa y frágil, en su plenitud de existencia y destino?

Plenitud contra la ausencia, plenitud por la presencia. El epicentro, casi se adivina, tiene que llamarse amor, o amistad. Los sentimientos comprensivos, ayudadores y solidarios; los nuevos sentimientos, como a Antonio Machado le hubiera gustado denominarlos. No hay timidez, sino afianzamiento y afirmación responsabilizada de un humanismo tenso y decidido, con raíces de pueblo y de indiscutible soledad. Una meta. La plenitud, como sentimiento de vida. Con amistad, con ternura, con amor. La creatividad consciente que no rehusa la muerte aunque pida plenitud. El poeta tiene otros caminos. Claro, con zarzas y llanuras secas, con parameras hostiles muchas veces. Sea lo que sea, el poeta tiene que acudir a las conexiones de amor-muerte:

¡Amor, amor, principio de la muerte!

Así se expresa Dámaso Alonso en *Oscura noticia,* en la elegía «A un poeta muerto». La muerte, descanso y jardín florido, una cansina y desmoralizadora «terca visión de paz», pero que es tuétano auténtico de la cotidianidad vivida por todos. Pero, ya se subraya, para la muerte, en su mismísimo principio, cabe y urge la realidad de amar: ¡amor, amor!

No se trata de nota aislada, sino de convividora angustia, algo que no sufre la erosión de la destrucción, algo que no se desmorona. Muerte, sí, qué duda cabe, pero con amor en la plenitud, ¿por qué no postular la vida? Tanto es así, que el propio poeta y en el poema elegíaco citado dice:

Siempre te amó, puesto que amó la vida.

Ansia que logra otros blancos al afinar la puntería de sentimientos, ansia que no excluye la muerte (no es posible excluirla) pero que asimismo enfoca su contenido en la vida. Sublimación del amor. Elegía de poesía humanista, en ideal que se elabora, que suéñase en su forja gracias a libertad y pueblo, gracias a solidaridad y esperanza. No todo es muerte. El compañerismo, por el amigo muerto o por la amada lejana, también presupone plenitud. Su savia es el amor. Plenitud de amor. Plenitud de vida. Aunque haya plenitud de muerte. El hombre no se embarranca exclusivamente en negruras a pesar de que pide plenitud; no por ello va a pedir, tiene que pedir, está pidiendo, la muerte. El poeta no lo especifica. Pero es la misma moneda. Cara y cruz de la misma moneda. Es su insoslayable búsqueda interior y exterior, de dentro y de fuera, en el mundo cuyo tiempo es siempre de uno y de todos. La poesía, en plenitud. Con coloridos de vida y de muerte.

¿No va a expresarse la vida cuando clamorea, pregona y hasta vocifera la intensa llamarada de hombre entregado a los sentimientos y nunca desligado de tales realidades terrestres? Dámaso Alonso va por sendas difíciles, lo sabe, y a citas misteriosas acude con su plenitud. No ignora que hay heridas, que el corazón se sentirá lastimado y herido, es la eterna lección de la existencia, pero sabe asimismo que en esa exigencia reside la esperanza fraterna y humanista. Necesita, pues, entregarse. Se presenta, desnudo, como lo hiciera Antonio Machado, sin coraza ante las acometidas de los mensajeros de la muerte, odio o derrota o mordaza o injusticia.

En este panorama, con tal presentación de intereses muy humanos, cabe recordar dos estrofas del poema «La injusticia» que corresponde al libro de 1944 *Hijos de la ira:*

Heme aquí
soy hombre, como un dios,
soy hombre, dulce niebla, centro cálido,
pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura.

Podrás herir la carne
y aun retorcer el alma como un lienzo:
no apagarás la brasa del gran amor que fulge
dentro del corazón...

Queda en su sitio la palabra, exacta y subrayadora. Con mucho tacto fue escogiendo el poeta su vocabulario, con delicadeza eligió determinadas palabras. En la plenitud que ansía, en la vida que defiende y enaltece, con luz frente a la sombra, encarándose como soldado de la verdad. Así fue. Espejo de años, y la poesía al servicio del amor. Por la vida. Contra la muerte. Recálquese la persuasiva savia de afecto que hay en «dulce» y en «cálido» y en «ternura» y en «brasa» y, naturalmente, en «gran amor». Todo ello envuelto en dos verbos estupendos de densidad interior, dos verbos que resumen la aventura de la búsqueda de plenitud tan anhelada: «irradia» y «fulge», en ambas estrofas, respectivamente.

Pero siempre suele pagarse el acento de sinceridad, el caminar venteando luceros y protegiendo luces, mucho cuesta defenderse así, diseminando en el vivísimo eje del verso tantas responsabilidades de hombre junto a los demás. Ya lo había dicho con su vozarrón campesino y solidario Miguel Hernández: «El hombre anda solo por el mundo, pero en general no lo sabe. Se da cuenta de la infinita soledad el hombre que, además de hombre, es poeta. Para él están reservadas desde el principio las terribles tempestades de la soledad». Estar solo, y saberlo. ¿Quién mejor que el poeta para asumir tan tremenda

resonancia del vivir? La vida y la muerte, la soledad y la esperanza. La plenitud. El poeta, ante tormentas y tempestades. Viéndose, viendo. Dentro de sí, y en los demás. Espejo sin espejismo. La sangre a través de cristales y nieblas pero sin dejar de ser sangre. Y el poeta galo Paul Valéry lo decía: ver claro, es ver negro todo. La poesía escudriñadora y solidaria. Ver negrura porque se pide claridad. ¿Es la «negrura» de Valéry la «muerte» de Dámaso Alonso? En la interrogación caben sus más y sus menos. Pero, desde luego, se impone la irresistible soledad. Y entresaco de nuevo versos alonsianos, de la composición titulada «Solo» del libro de 1944, *Oscura noticia:*

Oh, sí, yo tengo miedo
a la absoluta soledad.
....
soy hombre, y estoy solo.

PAISAJES DE POETICA

Un autor se desviste, se va quitando ropa al hablarse íntimamente, al revelar mundos recónditos o turbios o prístinos. Es decir, al rechazar lo hermético. El poeta va surgiendo más albo en amanecidas de sus textos, pero también va diseñándose en frases de poética. La tierra, para la azada; y el azadón, para los surcos. Ese es el diálogo, para que se rompan los terrones y pueda procederse a la sembradura. ¿No es la misión, confesada o no, de la estricta teoría de la poética?

Espigando en los muchos trabajos alonsianos, pueden encontrarse referencias de poética. Pero ¿no resulta más concreto el ir a un texto que se llama «explicación de la poesía»? Se lo dio Dámaso Alonso a Gerardo Diego para la célebre antología *Poesía española contemporánea* (que es la agregación íntegra de dos libros: *Poesía española. Antología 1915-1931*, editado en 1932, y *Poesía española. Antología. Contemporáneos,* impreso en 1934). Todos pueden recordar el eco que tuvo tal trabajo antológico. Y ahí se recoge la posición alonsiana en lo que atañe a la creatividad, el texto suyo es explicativo como el título lo indica. Aunque no excesivamente largo, puede cansar al lector; sin embargo, es interesante su lectura y no resisto a la tentación. Lo copio tal como está en el libro citado de Gerardo Diego:

«La Poesía es un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mundo mismo es comprendido de un modo intenso y no usual.

Este fervor procede del fondo más oscuro de nuestra existencia. El impulso poético, por su origen y su dirección, no está muy lejano del religioso y del erótico: con ellos se asocia frecuentemente.

Poeta es el ser humano dotado en grado eminente de este fervor y esta claridad y de una feliz capacidad de expresión.

Poeta es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector.

El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible, sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico.

Históricamente, se da con mucha frecuencia el «falso poema», expresión lógica de la realidad superficial. Estos «falsos poemas» tienen a veces un valor retórico (Ayer don Ermeguncio, aquel pedante..., Cuando recuerdo la piedad sincera...).

Mecanismo de la producción poética. En el poeta, excitado por algún objeto de la realidad, se produce una conmoción de elementos de su profunda conciencia. El poeta siente el deseo de la creación artística: fijar aquel momento suyo, hacerlo perenne. Resuelve en palabras los elementos de su profunda conciencia, elimina los menos significativos, los enlaza por medio de un número mayor o menor de elementos lógicos y no poéticos... (El automatismo no ha sido practicado ni aun por sus mismos definidores.)

El poema ya está creado. Y ahora su virtualidad consiste en producir en el lector una conmoción de elementos de conciencia profunda igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación, hacer que el hombre volandero se abstraiga un momento en la velocidad de su camino, hacerle comprender bellamente el mundo, comprenderse a sí mismo y comprenderlo todo».

Una poética de vida y verso, resolver en palabras, gracias al juego patético de las palabras, con su densidad y su metafísica, con su realismo y sus ensueños, la actividad de la profunda conciencia. El poeta, en sus catálisis, en sus mutaciones. Por ser convergencia de todo. En fervor y en claridad, asegura el autor de esta poética. Nada de realidad inmediata y superficial, agrega. ¿Y por qué tiene que ser superficial la realidad cercana y asediadora? ¿Es que en otros años, bastante después, en 1944 precisamente, con *Hijos de la ira,* prosigue su actuación idéntica explicación de la poesía?

Se nos dice que el poema «ya está creado», es decir, que al resolverse las ecuaciones sensibles más que razonadas y razonadoras (la comarca siempre misteriosa del acto de creatividad, la fase de crea-

ción propiamente dicha) se logra una plasmación de autenticidades y de corales del mundo. Como expresión y como conexión. La lectura que existe en el poeta y en sus lectores. Así, el poema ya está creado, pues él mismo sintetiza la creación. Y seguramente uniendo lo no intuible a lo intuible. Una serie de interpenetraciones sin dicotomía hipotéticamente posible y mucho menos sin ruptura verdadera de la existencia, en la vida. Una densidad en la poética que acarrea corolarios de estrecha solidaridad. Es lo que se ofrece aquí mediante una trilogía de comprensión: *a)* hacer comprender el mundo; *b)* comprenderse interiormente, y *c)* comprender todo.

Es pasmoso programa. Porque añádese un adverbio de modo muy representantivo: eso que Dámaso Alonso llama «bellamente». Interpretar y expresar el mundo, en comprensión adecuada de poesía, esto es, bellamente. ¿Así es? Ya se hizo alusión a los poemarios suyos de 1944, y entonces participaba otra mirada y otra sensibilidad. O sea: otra comprensión, y no tal vez para comprender bellamente al mundo, ya que no lo era, sino aciago y feo, sórdido y asimismo cruel, con zarpazos de injusticia y de palabra amordazada y hasta encarcelada. Los pájaros en tal caso sirven de canción y de emblema de plenitud. Como manos abiertas, como corazones sedientos. La poesía-libertad, la poesía-sueño, la poesía en una nueva serie de comprensiones, denunciadoras tras darse cuenta de lo que en sí mismo, en todo, y en el mundo ofrece una comprensión de lo bellamente existente, de que lo que bellamente es el mundo.

La poética, por lo tanto, en sus metamorfosis requeridas por la aventura directa del hombre, del hombre-poeta precísese. No se trata de dualidades, sino de símbolo. El poeta, como haz recogedor de luces, como gavilla de lo que en todo se siente y se comprende. Ahí, lógicamente, se produce la conmoción. Estamos ante el poema ya logrado o, por lo menos, ante el poema ya hecho, ya realizado. Con el fervor y la claridad que proporciona la lumbre interior, aquella llama unamunesca que con la sangre activa y socialmente creadora se justifica. Dígase con lenguaje alonsiano: el poema ya está creado en ese instante. Poema humano.

Me viene a la memoria algo que Jorge Guillén escribió sobre esa calificación al referirse a la poesía, y con mucha justiciera verdad. Leámosle: «Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema «deshumano» constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula «deshumanización del arte», acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. «Deshumanización» es concepto inadmisible...» («Lenguaje de poema, una generación»,

Lenguaje y poesía). Tiene razón sobrada nuestro amigo Guillén. Y acaso así se aclare mejor que Dámaso Alonso no tuviera necesidad de dar precisiones en cuanto a lo humano del poema. Lo bellamente tal vez sea ese reflejo del mundo: un mundo habitable y habitado, en la realización de poesía humana. Poesía sin más. La exigente llamada de lo que es y tiene que ser: poesía con lectura humana.

Acaso, la correspondiente trabazón de poética y versos de Dámaso Alonso, en su primer intento, es lo que reflejan sus poemillas de la ciudad, sus *Poemas puros.* No conviene caer en la trampa del dilema si es poesía pura o impura, y cualquier arrebato, lírico o conceptual, amoroso o social, etc., puede tener acogida en las estrofas poéticas de lo puro e impuro, todo en vértice de desembocaduras conscientes o inconscientes, vertientes del poeta queridas y perseguidas o involuntarias. Un nacer poético, un despertar a la poesía. Y empleando el diminutivo, en poemas que se vuelven poemillas, no sólo hay falta de osadía (¿no es normal en años de aprendizaje, en apenas veintitrés años que son los que entonces tenía el poeta?) sino que se corrobora el ansia de totalidad aunque encaminándose con ternura. Y lo pequeño es grato. El amor irrumpe en los tinglados del quehacer poético. Un montaje de primera independencia, con el fervor y claridad que en su poética dirigida a G. Diego el poeta reclamaba.

Vitalidad, seguro que sí, y con la luz, el vivir y soñar como material de los versos. En un soneto, situado y enfocado por Concha Zardoya, se establecen relaciones entre Juan Ramón Jiménez y Dámaso Alonso; concretamente, entre «Retorno fugaz» y «¿Cómo era?», respectivamente. La pregunta susurra acerca de la significación de lo poético. Y la sensibilidad alonsiana precisa en ese soneto, lo siguiente:

... El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría

Interviene la fecundidad afectuosa, el amor como cosecha de corazones. En cuanto a detallar la realidad de la poesía, eso es otro cantar, y se reconoce en el verso humildad que decirlo no se podría, que el corazón resulta incapaz con la invasión de la luz. La luz, «mientras ella me llena el alma toda» concluye rotundamente el poeta.

¿Es la tonalidad de magia, de la poesía que es misterio sin embargo, «¡porque no es forma, ni en la forma cabe!»? Fuerza penetradora, esencialidad, y lo denso cual autenticidad. Dámaso Alonso con la verdad aprehendida en sus conquistas de plenitud, pidiendo vida junto a la muerte, lo fértil de las palabras, y eso que el corazón sabe qué es la luz poética aunque no logre sembrarla en el lenguaje

de los versos; las palabras no consiguen la explicación de la poesía y tal vez resida el obstáculo en su intensa metafísica.

La poesía ocupa todos los jardines y huertos de la creación de la vida, dando un valor de confianza y amor a la poesía; Dámaso Alonso se introduce en la plenitud y posesión, éxtasis de luz (y no cabe duda que rutilante y joven, luminosamente feliz) que, confiesa el texto alonsiano, «me llena el alma toda». Una aventura de ambición y de logros, más bien en rigurosa recreación de pensamiento que en alas voladoras de lirismo.

POESIA DE JUVENTUD Y POESIA DE MADUREZ

Para que nadie se llame a engaño, puede recalcarse que un estudioso contemporáneo ha hablado de interioridades afirmadas y afianzadas en lo alonsiano, y ya en su juventud poética: «Como prosista es autor de bellos momentos de acción rápida, de lo más agudo y original de las nuevas letras... Como poeta comenzó por una influencia juanramoniana junto a una fina modalidad personal, con composiciones en que se perfila un sentido de construcción, al lado de imágenes felices, de selección del material poético» (Angel Valbuena; *Historia de la literatura española,* G. Gili, 1937). Justa valoración de poesía de juventud, y con «superior maestría técnica», añade el crítico citado.

Intimismo de tipo más bien lúcido y moral que espontáneo y rotundamente estético, dando paso a nuevas voluntades de progresión en la vida terrestre de hombre (condición social que elimina las escapatorias). En poesía problemática que luego le conducirá, veinte años después, a una poesía dura y amarga, en ruptura absoluta de tono y adorno (aunque lo alonsiano no fue nunca barroco) y al querer plasmar a los versos en rehumanización de poesía. Originalidad, y asimismo, confirmación.

El itinerario de juventud a madurez, con vocablos de abiertas resonancias. Y uno de los compañeros generacionales, el ya citado Jorge Guillén, resume así su posición relativa a lo alonsiano: «Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso han ampliado y ahondado su labor juvenil» *Lenguaje y poesía* (p. 196).

Un caminar incesante, como corresponde a la creatividad, y la correspondiente progresión, de lo juvenil a lo maduro.

Entonces, en la fase de los *Poemas puros,* etapa juvenil por excelencia, nacía un anhelo de decantación, era libro encauzador: «por su temblor humano, extremada economía de expresión y sencillez abre cauces hacia la gran poesía de aquella década», ha escrito Rafael Alberti (en *Arboleda perdida).*

O sea: que hay momentos en la obra de un poeta, y entonces, en la juventud, ya iba abriendo cauces; habrá progresión, se ahondarían los trabajos poéticos de la labor juvenil.

¿Es tan radical semejante enfoque y con tanta diferenciación de períodos de vida y de poesía en el hombre-poeta?

Emoción e inspiración (o motivación creativa, por llamarlo de algún modo) en la evolución enriquecedora, pesándose la carga apasionada o meditada de las palabras. Y así, una progresión nunca desmentida y que apiña a la juventud y a la madurez en torno al meollo de la poesía: su radicalidad expresiva.

Es lo que el propio Dámaso Alonso aplicó, dentro de transmutaciones de análisis y sentido, a la obra de Luis Cernuda. Cauces y rumbos que, opinaba, mucho tenían que ver con los años, esto es, con la edad del poeta. Y tal vez con ecos del verso alonsiano «¡Amor, amor, principio de la muerte!» Sí, con ese criterio, al ser encaminamiento hacia la muerte la vida, pues existir es prepararse a desparecer, a morir. ¿Le ocurre lo mismo al poema, en su instantaneidad tajante y definitiva?

Todo eso parece abreviarse y sintetizarse en una reconstrucción metafórica que Dámaso Alonso titula, sencillamente «Copla». Y ahí se lee:

La copla se quedó partida.
No la pude concluir.
Y era la copla mi vida.

(Morir, palabra dormida,
¡cómo te siento latir!)

Bien templado el instrumento
y a medio giro el cantar,
llevóse la copla el viento

(¡vida, cantar soñoliento!),
y no la pude acabar.

Poesía-vida, la trayectoria más o menos interrumpida (partida) y silenciosa (dormida), los años con la densidad correspondiente, con la substantividad honda que nunca se puede acabar, que nunca se puede concluir.

Sin embargo, vuélvase grupas hacia el sevillano Luis Cernuda. Este le escribió una carta al castellano Dámaso Alonso, con fecha de 9 de septiembre de 1948, desde Estados Unidos. Y le decía, entre otras cosas, que la poesía y los años no llevan su correlación impe-

rativa y experimental. Porque el texto alonsiano de referencia era: «Cernuda, muy joven entonces...... Cernuda es todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla, en ese año de nuestra excursión sevillana, en el que en Málaga aparecerá su «Perfil del Aire», que tampoco representa su arte maduro». Y el poeta andaluz estima que cabe poner puntos sobre las íes, acerca de qué puede entenderse por «muy joven» y «tampoco representa su arte maduro». Es la proyección de fases creadoras, en lo juvenil y en lo maduro. Cernuda asimila joven a inexperiencia y no lo acepta; Cernuda cree que Alonso se equivoca al tildarle de poeta «muy joven». Sobre todo, excluye el vocablo «muchacho». Insiste el poeta de *La realidad y el deseo*, con el nudo de la cuestión, o sea, aceptar al poeta que años más tarde fue, rechazando al poeta que acaso ya se manifestó en la juventud. Lo maduro, sí, pero antes la promesa, el brote, el capullo, la flor. Y en resumidas cuentas, ¿hay error en lo alonsiano o acaso ciégase en su visión lo cernudiano? Ambas perspectivas coinciden: una poesía puede estar o no granada y mostrarse o no como madura, con la estampa cierta de que haya o no haya una floración poética. Lo juvenil, es preludio; y lo maduro es confirmación. Se completan, al ser pasos dados por la creatividad poética. Vocación de conceptos, situándolos en lo temporal y en lo humano. Vistas así las cosas, se deduce ambigüedad en la respuesta cernudiana, y no parece ser que hubiese enfoque desacertado en Dámaso Alonso. Escúchese una frase significativa de Cernuda: «Usted parece olvidar que madurez es un concepto temporal relativo en cuanto se aplica a nuestra vida humana, y que no es a dicho concepto, sino a su equivalente correlativo de florecer al que debió acudir para juzgar un libro mozo» *Crítica, ensayos y evocaciones* (p. 208), Seix Barral, 1970).

Cernuda admite lo de mozo y borra lo de muchacho, aunque deslizándose con cautela en el uso y presencia del concepto de madurez, al tratarse del derrotero que un poeta presenta en las distintas fases-evoluciones de su creatividad. Es fenómeno de psicología subjetivamente corroborado. Tal comprobación es de tipo universal. Lo maduro, tras lo juvenil. La poesía, como la vida, con su presente y su futuro. Eso, en poema, se llama progresión y mejora (en lo que cabe, excepción hecha de las genialidades) de cualidad emocional y asimismo expresiva. ¿Que no hay excesivas diferencias? Claro que no, puesto que se conserva el talante y el aire del mismo autor. Y el propio Cernuda parece aceptarlo y confirmarlo en el texto ya citado. Leamos: «Este trabajo tuyo de hoy, con respecto a este de ayer, sólo tiene de diferente lo mismo que el tú de hoy con respecto al tú de ayer, el acrecentamiento natural dispensado por el tiempo a quien se mantuvo

despierto y supo aprovecharle: el hombre es el mismo, y el poeta también».

¿Qué subjetividad perentoria domina? No hay error en Dámaso Alonso y tampoco en Luis Cernuda. La copla sigue en vilo, no del todo partida al ser joven el poeta, y aunque parezca dormida puede despertarse y caminar y conseguir la plenitud de vida del poema hecho texto definitivo. Late el anhelo de crear, y así es desde la amanecida del día, o sea, en el hombre-poeta, desde que la lucecilla de la necesidad de crear se manifestó. Así, la tormenta y la lluvia escapan a sus insomnios. Arde la luz. Arde la poesía. Se convive con aspiraciones y con relaciones humanas. Un testimonio de trayectoria de vida es el poema. Ahí habita la memoria, ahí se justifica el ir a más con la desazón de descubrir misterios y alabar la hermosura del mundo. Plenitud de la poesía.

MIRADAS EN TORNO

Una generación. La empresa de escribir poesía. ¿Y cómo enterarnos de lo que es o significa sino es en pleno movimiento, esto es en sus mutaciones firmadas por diferentes sensibilidades? Me estoy refiriendo, naturalmente, al cariz subjetivista y normal de la obra de los poetas que en la cronología se agrupan, y nunca apiñados, en torno a los años noventa y, concretamente, siendo epicentro mil ochocientos noventa y ocho.

Fue entonces cuando nació Dámaso Alonso, y también es la fecha de nacimiento de Federico García Lorca y de Vicente Aleixandre. Un poco antes y un poco después, como es sabido, es la época en que nacen poetas tan representativos como Jorge Guillén y Pedro Salinas y León Felipe y Rafael Alberti y Gerardo Diego. Años de floración que han sido, para las letras españolas, de riquísima cosecha. Años generacionales. Y con su problemática consiguiente. En sus estampas de tradición, en sus momentos de realismo. ¿Con unidad, con coherente impulso y asimismo innovación en sus poemas? Generación de poetas, el ancla en la historia del país.

Lo mejor es que el propio interesado, esto es, Dámaso Alonso, precise su pensamiento a este respecto, nos dé su opinión; aquí está: «Lo primero que hay que notar es que esa generación no se alza contra nada». Exacta referencia, subrayándose adecuadamente que hay arraigo en las capas profundas y antiguas del tiempo español. Una necesidad de no negar nada. Recalcada en formaciones profesionales, dato común a algunos poetas generacionales de ese grupo del 25-27. Ansia de coincidir, culturalmente, con lo remoto y lo

próximo. Todo entra en juego. Y dándole importancia al contenido, aunque acaso aprovechándose la lección machadiana de que las ideas no son líricas, aquello de que «el intelecto no canta».

Desde luego, en lo alonsiano, y salvo contadísimas excepciones más bien juveniles (alguna que otra copla o coplilla), no domina lo cantado, sino lo pensado, lo sinceramente macerado y densamente expresado. Pegándose al idioma, y ayudándose así muy penetradoramente dada su importante tarea lingllística. Es poesía con adhesión al vuelo solidificado de las palabras. Ahí, Dámaso Alonso refuerza su carga emotiva de poeta conocedor del castellano. Acaso sea la rotunda plasmación en versos de su interiorización pero humanamente solidaria siempre. Y es confirmación de su afán de revivificación de la poesía tradicional y clásica, como ya lo indicó Birute Giplijauskaite (*El poeta y la poesía,* 1966).

Por lo tanto, frente a la tajante alegría inventiva lorquiana, «si es que es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—» se sitúa la voluntad de pensar y razonar y dando intensidad a la creación poética en lo alonsiano. Esto es, convergiendo con el propio Lorca, que decía en la segunda parte de la frase que acaba de citarse: «también (es verdad) que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo». Declaración analítico-crítica que se observa en la obra alonsiana y, desde luego, rechazándose lo de dos bandos en la generación poética del 25-27: los poetas fáciles, los cantores y con apoyo de que es cantar en demasía; y los difíciles, con hermetismo de densidad y casi como si fuese parangón de lo anti-lírico. Posiciones absurdas y es que en poesía, como en todo, lo cortés no quita lo valiente, y la intensificación humanizada no se aleja de lo espontáneamente lírico. Temperatura muy humana y tal vez humanizada. ¿Hay una motivación en lo que decía Dámaso Alonso al referirse a precisiones de poesía anterior a la de la generación suya? Dice: «La herencia que recibe mi generación es, un frío legado, una especie de laboratorio técnico» («Una generación poética», *Poetas españoles contemporáneos,* 1958), y a este libro pertenecen las citas suyas aquí dadas).

Trabajo y hondura, peso y palabra iluminada, pero por dentro y no desde fuera, el camino que siempre guarda en la substancia ese temblor de misterio que es la poesía misma. Y no por sabiduría exclusivamente, sino por radicalidad de corrientes incognoscibles y fulgurantes, lo que al enfocar al sevillano Gustavo Adolfo Bécquer expresó Dámaso Alonso: «Porque la poesía —y no pretendo revelar el secreto intangible, sino sólo aislarlo— consiste en una íntima vibración del poeta, por vías de misterio comunicada a su obra; vibración que en ondas de luz, nos descubre hasta profundidades últimas, como en

prodigio, el pensamiento, nítidamente traslúcido e intensificado». («Originalidad de Bécquer», *Poetas españoles contemporáneos).*

Realidad misteriosa e imperativa que, con acierto indudable, ha dicho otro poeta del mismo grupo generacional, nacido en 1899, el malagueño Emilio Prados:

La luz descansa en el papel...
....
... Pero el mensaje
se me encomienda, hoy, sólo a mí.
Todo el color de violencia exhibo:
fundo el iris de mis ojos en él,
salgo heraldo invisible de unidad
—aun conmigo sin serlo— a revelarme.

Se trata de su composición «Signos del ser», y como indicio de visitación de caminos misterios, la luz que en la cuartilla descansa, la luz que en el poema halla aposento. Soledad, tal vez, de la llameante interiorización. El «fervor» aquel, y la «claridad» aquella de que nos hablara Dámaso Alonso cuando a Gerardo Diego le expuso su concepción de la poesía, y que ya quedó señalada oportunamente en este trabajo.

Al acudir a la obra alonsiana, el lector se encuentra con afluentes que a la unidad de la poesía acuden, confluyendo ondas de la unidad de la luz. O sea, uniendo la densidad casi constante de lo alonsiano, a la entrega al canto que es menos persistente. Ejemplo de que poetizar es también ganas de cantar se tiene en «Las alas», dedicatoria final del libro *Hijos de la ira:*

Sí, algunas veces
se quedaba flotando la dulce música,
y, flotando, se cuajaba en canción.
Sí: yo cantaba.

Dicho de otro modo: que la poesía alonsiana no es intelectual. Aunque, eso sí, trabajándola con ahínco, obstinadamente. Y al referirse a su grupo generacional, lo resume en una frase aclaradora: «...... en los años inmediatamente anteriores a 1927...... se trataba de trabajar perfectamente, en pureza y fervor ......» Pureza y fervor que convergen con fervor y claridad, como acaba de verse, de recordarse mejor dicho.

Sin embargo, la posición alonsiana, al trabajar y mirar a su alrededor, considera que la palabra entera y completa no es lo humano, sino que se balbucea. Intermitencias de un caminar, y la luz-poesía es plenitud lograda con tirones y sacudidas. Solidaridad de la palabra, con lo humano en torno, palabra balbuceada: «...... En lo humano,

a la secretísima lanza de fuego que nos hiere, respondemos, abrasándonos, apenas con voces entrecortadas. Sólo en ese rapto balbuciente es cuando el poeta verdaderamente sabe». La savia del idioma del poeta fertiliza su camino de hombre cotidiano porque es esencialidad de su quehacer en poesía. Aunque sólo sea esa palabra entrecortada, balbuceada. Búsqueda, por lo tanto, con la consiguiente desazón, con la siempre llameante y anonadadora emoción. Porque no hay lenguaje exclusivamente reservado a la poesía, y su libro *Hijos de la ira* es el ejemplo más contundente y válido; una poesía con palabras que son duras y hasta repelentes en su exterioridad formal, pero que no es escribir a la pata la llana ni mucho menos; en lo alonsiano es voluntad de dar vida a todas las palabras que su poesía necesita, vivificándolas y revalorizándolas. Ya lo expresó en ese ensayo tan importante al que se ha acudido muchas veces a lo largo de este trabajo: «Toda la realidad es capaz de verterse en poesía. La poesía no tiene como fin la belleza, aunque muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción». La belleza emocionante y emocionada. (Abriendo un paréntesis, diré que para mí la poesía debe tener su carga humana de belleza, pero entendiéndola como belleza humana y emocionadora; la palabra con tensión de vida y de ensueño apoyándose en la belleza, ya sea áspera o violenta, ya sea delicada y hasta intimista).

Palabra, pues, convencida de su poder. Porque corresponde, como el río a su manantial, a una poética no de improvisación absoluta sino anclada en sus hondas razones y ensueños de poeta-hombre. Palabra enriquecedora. ¿Y no es así como busca plasmarse en versos la vocación creativa de Dámaso Alonso?

Lo conceptual no es lastre, sino resonancia de verdades vividas. Una visión y acaso un mensaje. Es la poesía comunicadora y comunicativa expuesta por Vicente Aleixandre en su discurso de ingreso a la Academia. Y que Dámaso Alonso redondea así: «El poeta, al ponerse a escribir, hondamente conmovido, quiere en realidad transmitirnos un mensaje...... mensaje que quiere perennizar el poeta, que quiere transmitirse a sí mismo y transmitirnos a todos». Comunicación, y sin que se borre nunca la luz de lo emocionado. Como ya quedó recordado, lo del poema-puente, «un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector». La luz, con ráfagas asediadoras de sombra. Los dominios de la comunicabilidad. La poesía-comunicación de múltiples experiencias. El patrimonio común es el mundo. La poesía intenta aprehenderlo y trascenderlo. El mundo es de todos. Pese a que la poesía no logre serlo de todos ni para todos. Y cualquier osadía y cualquier innovación no hacen sino plantear siempre lo mismo:

exacta luz y clara poesía

Eso, que en soneto expone Dámaso Alonso (en «Hombre y Dios») no es tan a rajatabla como parece. Si la luz puede (es sencilla hipótesis), ser exacta o llegar a serlo, ¿quién afirma en poemas que la poesía es clara? ¿Dónde, pues, reside su misteriosa sangre, la luz-misterio, sino es en la mismísima enjundia del poema? ¿No es el motor que empuja a la poesía relacionadora de experiencias, que establece ardiente y emocionadamente la comunicación entre poeta y poema y asimismo entre poema y lectores?

No cabe duda que es actitud esencial: estar en su puesto, la palabra en su sitio. Consciente, luchadora, animosa. Poesía que Dámaso Alonso quiso patentizar en los años de la revista *Hora de España* (tan sólo su presencia como colaborador lo simbolizaba) y que, desde luego, en sus poemarios de la inmediata posguerra fue declaración lúcida y solidaria con las circunstancias social-humanas. A pesar de la tristeza, confirmaba su caminar hacia la luz:

Ay, hijo de la ira
era mi canto.

JACINTO-LUIS GUEREÑA

37, avenue Marcel Castié
83100 TOULON (Francia)

DAMASO ALONSO ENTRE ESCILA Y CARIBDIS

¿Qué sabíamos de Dámaso Alonso los jóvenes argentinos llamados (con razón o sin ella) «de la generación del 40» allá por esos años, en Buenos Aires? Estudiantillos, casi todos; algunos, sempiternos fugaces visitantes del Instituto de Filología; y, todos, locos de poesía, como Hokusai se decía «loco de dibujo». Dámaso Alonso —¿cómo ignorar su nombre?— era, además, a veces, una dedicatoria entrevista («A mi hermano Amado»: no, no es hermano, nos contestaban, pero —lo sabíamos, y él lo decía por escrito— era como si). Dámaso Alonso fue una vez, también, y sin que ni él ni yo lo supiéramos, un cómplice. Una bibliografía me revela en estos días lo que no sé si la misma *Revue de Littérature Comparée* sabe: que bajo seudónimo impenetrable, Dámaso Alonso tradujo *El artista adolescente* de Joyce. Con esa novela y muy poco más —nunca llegué a asimilar las categorías de Kant— obtuve en un examen de Estética una calificación vergonzosamente excelente, entre otras razones porque el neotomismo se llevaba mucho por aquel entonces. Pero había, frente a mis ignorancias —a diferencia de esta última, muchísimas perduran— quienes sabían más que yo de Dámaso Alonso y de otras muchas cosas más. Recuerdo dos enfoques opuestos, iguales sólo en su igual apasionamiento, casi igualados ahora en mi recuerdo porque me vienen de dos poetas muertos —en su juventud primera el uno, poco más tarde el otro, los dos trágicamente. Oigo todavía a Miguel Angel Gómez proferir, mirándome con su mejor violencia («A ti te lo digo, hija...»; y qué no me diría hoy): «Dámaso Alonso, un poeta empodrecido por la Filología» (no dijo «empobrecido», ni «empodrecido»; sino un «emp-» más preciso e intranscribible). Hoy sabemos que por entonces Eduardo Jorge Bosco escribía, en unas de esas casi infinitas páginas destinadas por su insobornable autocrítica a ser póstumas, la reseña de las poesías de Gil Vicente publicadas por Dámaso Alonso, cuyo «fervor primero» —el que Gil Vicente despertó en él y en Rafael Alberti «según declaración del mismo Alberti»— «iba a prolongarse durante años hasta

llegar a reflejarse en esta edición (...), labor también de poeta». Señalaba Bosco que este trabajo de Dámaso Alonso era

> en cierto modo opuesto al de su especialidad. Por un lado la fábrica suntuosa y laborada del cordobés; por otro, la gracia pura de este lusitano peninsular, contrapeso alado y descanso de aquélla. Despejar incógnitas, aclarar sentidos en la firme urdimbre gongórica era también labor de poeta, sin duda, pero mucho más aún de erudito y de lógico. Afirmar, como hace hoy, el valor lírico de Gil Vicente a través de este único y parvo manojo de canciones, es riesgo y ventura hermosa de poeta.

Tres veces, en una reseña de un trabajo filológico, Bosco reclama como razón, y con razón, la condición poética de Dámaso Alonso. (Más de tres veces, en verdad; un párrafo inconcluso comienza: «Se necesita una sensiblidad poética (testado: finísima) para deslindar en esa obra, distinguiendo matices» lo que es de Gil Vicente y lo que éste tomó de la tradición.) Fuera ya para oponerla a sí misma, ya para homologarla, todos sentíamos la doble unidad de Dámaso Alonso, su dúplice condición de poeta y de sabio.

Y Dámaso Alonso, como nosotros ayer (y, con seguridad, él antes), ha sentido su propia pendularidad (elijo a sabiendas esta expresión ambigua, porque quizás sea el péndulo el único que sabe cuándo inicia un regreso hacia el otro extremo), y la deja traslucir reiteradamente en las notas de sus *Poemas escogidos.* Quiero atenerme a esta antología, que aparea astutamente al Dámaso celeste y al pretendidamente enjuto, aunque podría alardear de más libros, y hasta de mejores conocimientos orales: oí leer «Mujer con alcuza» a María Brey, y el «Adiós al poeta Rafael Melero» nos lo leyó el autor a mi mujer y a mí, fresca aún la tinta, en Oxford. Pero en los *Poemas escogidos* disponemos juntamente del poeta y del autofilólogo, y me gusta ver a uno a contraluz del otro, conjugados el que escribe poemas y el que con toda razón incluye a Gabriel Miró entre los poetas españoles contemporáneos. ¿Por qué un gran prosista no puede ser tomado —cuando lo es— como un poeta? ¿Por qué un gran filólogo —aunque escriba versos— no puede correr la misma suerte?

Lo primero que salta hasta el lector, en los *Poemas escogidos,* es, naturalmente, el poeta: el poeta que, acostumbrado a manipular «palabras / mágicas, invasoras profecías» («consignadas profecías» ajenas, o «invasoras profecías» propias), puede «expresar la belleza más intacta» con «un misterio de luz». (Sé de una lectura que gusta llamar, a la de Dámaso Alonso, «poesía de agua clara», y que hasta se lo dijo en una carta que se perdió: «agua clara» no es sino un

sinónimo de «un misterio de luz».) Apartado de la «piedra artificial», a pesar de su «mucho respeto, y a veces mucha admiración por las técnicas muy refinadas», el poeta acierta, gracias al «fértil sueño» que heredan de Dios los que son poetas de verdad, con «ese matiz en que el azul se hace tristeza». Con menos citas, y con igual verdad, dije antes que lo primero que da contra el lector es la presencia del poeta. Pero si este lector es uno de esos viciosos anotadores de los libros que les gustan, descubre, junto a esta «poesía de agua clara» (si puedo volver a citar a la admiradora de Dámaso Alonso que me viene más a la mano), varias vetas de aguas claras, sobrepuestas en una serie de resonancias poéticas que van más allá de unos poetas determinados, y que certifican la realidad poética de esta poesía. El «Sueño de las dos ciervas» (en sus dos partes), los «galgos-nubes» de «Dolor», rozan muy de cerca esa zona de arquetipos y mitologemas frecuentada desde los albores de las literaturas; y en el extremo opuesto, el «junco de agua» de «Ciencia de amor» se reafirma junco pascaliano en el «Segundo comentario» de «Hombre y Dios». El poeta desenmascara el valor fálico del rey de bastos («Intermedio democrático»: en el Plata al as de bastos lo conocen por su nombre popular de «el nabo gallego»), y esconde arteramente el valor opuesto del rey de oros; pretende hacernos creer que ignora, al nombrarse «pescador de lunas» («Recuerdos de viaje») el papel del *pêcheur de lune* de las viejas revistas teatrales francesas; y cuando postula que

...me podrían enterrar
en la ancha fosa del viento

(«Cancioncilla»)

trata de que seamos nosotros los que nos filologicemos recordando esos simbólicos entierros que van del campechano «en la bodega», o «en la viña, / para chupar del sarmiento», al lorquiano «Enterradme, si queréis, / en una veleta». Pero aparece como obra de la magia (superior, claro está, a toda filología), el que un poeta de verdad como él, y otro que no lo es tanto, recurran a la armonía de las esferas para acunar a sus madres, o el que una misma verja de un jardín, en dos continentes distintos, inspire expresiones tan cercanas a Dámaso Alonso y a Jorge Luis Borges. Más que estas simpatías de diferencias, al alcance de cualquier lector prevenido, aparece como reservado al solo Dámaso, como poeta y como filólogo, el jactarse de que «siempre he indicado la reminiscencia voluntaria (es decir, imitación) de unos cuantos versos de un poema de Hofmannsthal» (p. 191, a propósito de «A un poeta muerto»), el apreciar ob-

jetivamente «el tono cándido, limpio y emocionado de *Poemas puros»* (p. 186), el calibrar cómo y con qué elementos escribió *Hijos de la ira* (pp. 194 y 195), y el burlarse de aquellos «fuentistas» —casi casi como éste que escribe— «que muchas veces atribuyen a los poetas influencias de otros que a lo mejor no han leído (mantengo la anfibología: no los han leído ni el criticado ni el crítico)» (p. 197): e ilustra esta última afirmación con la presencia, en su poesía, de pensamientos de Angel Silesio en una época en que aún no lo conocía (pág. 204). Es decir, que Dámaso Alonso va ejerciendo sobre Dámaso Alonso toda la gama de respiraciones artificiales que el filólogo puede ejecutar sobre cualquier poeta. Y más da en su propio clavo cuando decide incluir en su antología tres poemas que, por entusiastas, «Están, pues, en contradicción con toda mi poesía», pero que incluye porque «Proceden, hasta cierto punto, de mi profesión» (p. 206; ¡y qué lección de optimismo, de filólogo a poeta!), o cuando relata la no deliberada sustitución de sus posibles actividades: «Adiós mis propósitos de trabajo filológico: al llegar a Harvard no hice ya más que escribir poesía; todo lo que iba a hacer en la biblioteca universitaria se me fue de la cabeza» (pág. 202). Aquí prueba Dámaso Alonso lo que todos sabemos: que es uno de los raros buenos filólogos con que contamos porque es al mismo tiempo uno de los raros buenos poetas que poseemos, y, al aplicar sus estetoscopios (aparatos filológicos para apreciar la estética) *in anima non vili* nos da el anverso de su propia moneda, bien acuñada por ambos lados. Dámaso Alonso sabe hablar de los poetas *porque* es poeta, y porque es poeta sabe hacer filología hasta de sí mismo. Y podrá decir un día —quiera el Señor que sea lo más tarde posible— lo que nos ha confesado ya en «Las alas»:

Señor, te traigo mis canciones.
Es lo que he hecho, lo único que he hecho.
...Tenía que cantar para sanarme...

Sus canciones —disfrazadas o no de filología— son lo único que Dámaso Alonso ha hecho. Así como Cocteau distribuía sus creaciones bajo la única rúbrica de poesía (Poésie de roman, poésie de dessin, poésie de théâtre, poésie de cinéma...), una rúbrica única concilia anversos y reversos de la obra de Dámaso Alonso: poesía de verso, poesía de filología (y, si se quiere, hasta poesía de lingüística). Miente mi título: Escila y Caribdis no relatan exactamente la conducta escrita de Dámaso Alonso. Para caracterizarlo habría que venirse un poco más acá en la misma *Odisea,* y recordar al que supo oír a las sirenas auscultando su propia trayectoria en boca de un cantor: Ulises, actuador de rapsodias y por ello juez a un tiempo de su mis-

ma aventura y de la pericia de un autor que no es él, es mejor imagen de Dámaso Alonso que Escila y Caribdis, en sucesión o hasta en isocronismo. Sí valdrían Caribdis y Escila si fueran dos sirtes simultáneas, dos benditísimos devoradores repetidamente oscilantes que lo obligaran a ser poeta porque es filólogo, y a hacer filología porque es un poeta.

Y para que se vea lo que aún quedaba por probar (hasta qué punto Dámaso poeta es arteramente filólogo) le restituyo el verso final del hermoso «Soneto de tus vísceras» de Fernández Moreno que él ha querido escamotearnos como epígrafe del bellísimo poema suyo que ya hemos citado, «Las alas». No quiso entregarnos, aunque le juro que lo sabía, el endecasílabo último del poema argentino:

Yo soy un sapo negro con dos alas.

DANIEL DEVOTO

25, rue Oussien
PARIS V (France)

NOTAS PARA UNA INTERPRETACION DE LA POESIA DE DAMASO ALONSO

El itinerario poético de Dámaso Alonso se inicia con una obra, en la que parece anunciarse la búsqueda de una poesía, donde la palabra cumpla plenamente su función de testimonio, tomada en una línea de sencillez, en cierta medida anticipaaa sobre su época y en una casi constante búsqueda de dos elementos importantes: la imagen popular cotidiana y su síntesis expresiva, a través de una poesía pura, que separa cuidadosamente todo lo que es válido, rehuyendo cualquier posibilidad de concesión al descuido y atendiendo a la arquitectura y el ritmo del poema, en el que evita formas del lenguaje, que de alguna manera pueda confundir sobre la intención poética y su vehículo.

En este sentido, releído más de medio siglo después de la época en que fue escrito, *Poemas puros,* tiene para el hombre de nuestra época el hallazgo de lo que el concepto y el esfuerzo armonizador, entre la perfección y la renuncia a un excesivo retoque del verso, puede llegar a ofrecer una obra viva, que renueva su vigencia en el transcurso del tiempo.

LA IMAGEN Y EL CONCEPTO

Como la mayoría de los artistas de su generación, Dámaso Alonso se inicia en la lírica, a partir de los experimentos llevados a cabo por Juan Ramón Jiménez; a través de su obra, recibe, por un lado las influencias de la mejor poesía española, predominantemente El Romancero, Góngora y en cierto modo Bécquer. Adquiere también un profundo sentido de soledad, un anhelo creciente de dar a la poesía, sus posibilidades totales y en mayor o menor medida, todos los elementos que el propio Juan Ramón, recoge en su «Síntesis ideal» y sistematiza en su expresión de lo que considera «Poética». Pero en la obra de Dámaso Alonso, se reúnen dos elementos que Juan Ramón maneja y enriquece en ocasiones, sin tomar conciencia de todas sus posibilidades y que constituyen una de las líneas maestras de la historia de la poesía española: el sentido de la imagen y la voluntad de concepto.

El sentido de la imagen está enunciado por Juan Ramón, cuando afirma: «Creo en la realidad de la poesía. Y la entiendo como la eterna y fatal Belleza Contraria que tienta, con su seguro secreto, a tal hombre de espíritu ardiente». Desde este planteamiento, el dominio do esta «Belleza contraria», es el encuentro constante de la realidad con la imagen poética, la correlación de esta dialéctica de lo bello, que requiere como va a hacer Dámaso, en casi toda su trayectoria poética, un afinamiento constante, del instrumento fundamental, que es la palabra, en la realización y el servicio de esta iconología lírica.

La voluntad de concepto viene a la poesía de Dámaso Alonso, desde muy lejos, desde la síntesis que marca la presencia en la literatura española de dos concepciones de la poesía, a la vez diferentes y paralelas, como son las de Góngora y Quevedo. De estos dos maestros, de la diversidad de significado que para ellos tiene la arquitectura de la palabra, el despliegue de la frase y la relación doble, que la imagen mantiene con el creador que la realiza y con el lector al que va destinada, Dámaso extrae, no un repertorio de decisiones, sino una continuidad de lecciones, que se traducen en una voluntad. La palabra exacta y certera, como un instrumento, adecuada a los fines como una herramienta tiene esencialmente un contenido y una posibilidad, la de traducir un concepto y a través de la sucesión de ellos, todo un sistema de sentir y pensar.

LA PASION Y LA LINEA

Angel Valbuena escribía en 1930, a propósito de la obra poética de Dámaso Alonso que: «Su lírica es para nosotros la efusión armonizadora de lo arquitectónico y lo musical, de la línea y la pasión. Serenamente sin esfuerzo ni violencia se realiza esta síntesis. Perfección sin excesivo pulimento. Mesura, contención, sin ahogamiento de entusiasmo pasional». Quizá en esta descripción, esté la clave de lo que significa la poesía de Dámaso Alonso, como momento esencial en un contexto histórico; lo que de fundamental aporta el hombre español entendido como prototipo de actitudes, es la idea que puede expresarse por diversos conceptos: contención, mesura, sosiego. En el equilibrio entre la pasión que anima y la línea que debe seguirse sin interrupción para dar remate a la obra, el poeta se integra no sólo en una manera de expresar, sino también en una forma de existencia, en una modalidad de acercarse a los valores trascendentales, que caracteriza toda la obra, no sólo de la poesía, sino de la civilización española.

Pasión y línea, son las coordenadas en las que van a ir a insertarse otra serie de elementos característicos de la primera poesía de Dámaso Alonso. Un sentido de la ironía, incluso del sarcasmo, una ambigüedad procedente del modernismo y un profundo cansancio, que quizá tenga sus raíces en la generación que surge a la actividad creadora el mismo año del nacimiento del poeta, 1898. Son también las claves del itinerario posterior de una poesía, que rehuyendo todo lo que pueda implicar alejamiento de la claridad y del rigor, se va haciendo cada vez más instrospectiva y en este sentido, los veintitrés años que median entre la publicación de *Poemas puros*, en 1921, y la selección de *Oscura noticia*, publicada en 1944, reuniendo poemas que han ido apareciendo desde 1925 en diversas revistas, son como la redacción de un diario en el que el poeta, va reuniendo y reflejando, ese juego que marca la necesidad de dar cuenta de un estado de ánimo, en la diversidad de sus mutaciones y al mismo tiempo la urgencia de contener sus posibles excesos.

LA CONDICION CULPABLE

En 1944 es también la época de definición de una madurez; tras la aparición en la colección Adonais, de *Oscura noticia*, el poeta edita su diario íntimo, *Hijos de la ira*. Parece como si al alcanzar esa edad de cuarenta y seis años, crucial en la biografía de muchos creadores españoles, el poeta abandone la preocupación por la construcción, desgarra este mundo puro, que ha ido creando y denuncia la existencia angustiada y atormentada que ensaya el apoyo de una fe y enfrentándose violentamente con su condición humana y sobre todo con el entorno en el que ésta se despliega, que no es sino un mundo cruel, brutal e indiferente.

Los primeros años de la década del cuarenta, han hecho a los hombres en Europa y América, testigos casi directos de una serie tremenda de acontecimientos, desdichas e injusticias; los medios de comunicación nos han permitido escuchar el horror de la ciudad bombardeada, la noticia escueta que ya no es ambigua, porque sangra fresca, de muerte y de injusticia. El diario, la radio, nos colocan en una situación de permanente documentación, cualquier guerra, por lejana que sea, se hace «nuestra», y cualquier muerte remota e injusta, es nuestra propia muerte.

Producida en esta coyuntura, *Hijos de la ira* es una explosión de cólera, promovida por el doble hecho de la toma de conciencia, que produce la gran transformación de la condición humana y su carga de culpabilidad; es por esto por lo que, Antonio Vilanova, ha podido

escribir que esta poesía es: «Un estallido rugiente de pasión, que se amansa y se embravece, fluye y se remansa, en versos amplios y majestuosos, desgarrados por el temblor doliente del amor y el odio. Es una iluminación repentina, de los más obscuros cauces del espíritu, impregnada de un hálito tristísimo de angustia y melancolía». La inexorable realidad de una situación y el doble cambio que provoca, definido por una transformación de la mentalidad y la apertura hacia un amplio examen de la propia conciencia, da como resultado, la identificación de la condición humana, con la evidencia de la culpabilidad. Por ello, en gran medida a lo largo de la denuncia de esta ira, que nos entronca en vínculos originales, Dámaso Alonso interrelaciona la situación angustiosa de un hombre cada vez más ajeno a su prójimo y progresivamente más culpable de lo que pueda ocurrirle, en un mundo en el que siempre puede acaecer, lo más espantoso.

EL ITINERARIO HACIA LA FE

En su contradicción absoluta esta situación, sólo tiene la posibilidad de una salida; el replanteamiento de las relaciones entre el hombre y su Dios, la esperanza de que el hombre pueda reconocer su miseria, su desesperación, su soledad y su terror culpable, desde la evidencia de Dios, como situación límite. Por ello, a través de un lenguaje en el que la expresividad se obtiene desde unos perfiles excepcionales, reuniendo las formas cultas, los giros propios de la conversación cotidiana e incluso las modalidades del habla más directa y vulgar, Dámaso Alonso, a través de su libro *Hombre y Dios*, que publica en Málaga El Arroyo de los Angeles, en 1955, nos transmite algo que quizá esté demasiado próximo a nosotros, para facilitarnos la totalidad de una perspectiva. El poeta de la mesura y el sosiego, la imagen y el concepto, se ha convertido en la versión actual de esos trágicos penitentes, que en la soledad de la ermita, o en la manifestación de las procesiones convierten su evidencia de culpabilidad en desgarrada penitencia, quizá intentando espiar en esta búsqueda desasosegada de la fe el mal de nuestro tiempo, nuestra tremenda indiferencia en una situación en la que se puede perdonar todo menos la insensible presencia junto al mal y la injusticia, enseñoreados de la época.

RAUL CHAVARRI

Instituto de Cultura Hispánica
MADRID

LA MUJER EN LA POESIA DE DAMASO ALONSO

Desde Platón (y sin duda también antes) la mujer ha sido tratada frecuentemente como algo extraterrestre, «suprahumano» quizá, pero desde luego no «humano». Esto puede sorprender aún a muchos, pero creo que es la actitud que refleja el famoso chiste que he oído a los españoles: «¿Cuál es el animal más parecido al hombre?» «La mujer». En la filosofía platónica y neoplatónica la mujer es vista como una vía para (a través de su belleza) llevar al varón al paraíso celestial. La belleza de la mujer, natural o en la representación artística, junto con las demás cosas bellas, son a la vez lo mejor, lo más sustantivo del mundo sublunar, y el despertador del recuerdo de los supremos valores ideales. La mujer, en esta tradición, a la vez que es puesta sobre un pedestal o altar, queda relegada en otro aspecto —el papel de auxiliar—sierva, procreadora, ama de la casa— y, de todas maneras, desterrada del mundo real del filósofo o el poeta.

Esta «filosofía» de lo femenino ya la encuentro en la poesía de Dámaso Alonso. Pero no sólo esta: otras actitudes ante la mujer se dan en ella, aunque todas me parecen coincidir en una cosa: la mujer (para bien o para mal) está situada la margen de la vida humana plena, esa existencia plácida o atroz, pero real en que se halla el poeta. Divido mi estudio en tres apartados: 1.°, la mujer como término de la sensualidad o el idealismo masculinos; 2.°, la mujer como símbolo de los problemas «metafísicos» del varón, y 3.°, la mujer como símbolo de las mejores realidades terrestres.

Quizá los varones que me lean deseen un análisis estilístico de los versos de don Dámaso, es decir, un examen de la belleza poética creada a costa de esas criaturas que se llaman mujeres, pero prefiero en esta ocasión ocuparme del *supuesto* y dejar para otra el estudio de las flores (o elementos formales) en que los poetas lo han enterrado.

I. En el soneto «Mujeres» (1), vemos a la mujer como término

(1) Dámaso Alonso: *Oscura noticia* y *Hombre y Dios* (Madrid, Espasa-Calpe, 1959).

del idealismo masculino, en primer lugar, pero también de la sensualidad del varón:

Oh blancura. ¿Quién puso en nuestras vidas
de frenéticas bestias abismales,
este claror de luces siderales,
estas nieves, con sueño enardecidas?

Oh dulces bestezuelas perseguidas.
Oh terso roce. Oh signos cenitales.
Oh músicas. Oh llamas. Oh cristales.
Oh velas altas, de la mar surgidas.

Ay, tímidos fulgores, orto puro,
¿quién os trajo a este pecho de hombre duro,
a este negro fragor de odio y olvido?

Dulces espectros, nubes, flores vanas...
¡Oh tiernas sombras, vagamente humanas,
tristes mujeres, de aire o de gemido!

Como digo, la mujer es término a la vez de la sensualidad y del idealismo masculinos, y ambos temas se entrecruzan a lo largo del soneto, y en el verso sexto («Oh terso roce, Oh signos cenitales.») se ofrecen juntos. La mujer aparece con la función de espiritualizar y humanizar el varón, lo que es típico del platonismo.

Ya en 1918, el joven aprendiz de poeta dedicó seis sonetos a Lucía, quizá los primeros cantos que Dámaso Alonso dedicaba a la mujer. Allí el tipo de belleza femenina era otro: más lánguido aún, era lo enfermo, mortecino y fúnebre. Pero ya en estos versos primerizos la figura femenina realiza el mismo papel que en la poesía de madurez. La mujer es función del varón. Poco se nos dice de Lucía en sí misma, pero se describe su agonizar, o mejor aún, los exquisitos sentimientos que la agonía, defunción y entierro suscitan en el poeta, quien concluye pidiendo «un rayo tan blanco que florezca/este rosal podrido de mi vida.»

A pesar de estas palabras tan escogidas y bonitas, no se puede negar que lo que dice a la mujer no es ningún piropo. Estas «mujeres» a quien se refiere el poeta son sin sustancia, irreales, sacarinas. Volvamos al soneto «Mujeres». El último terceto nos da el sumario de la abstracción del poeta:

Dulces espectros, nubes, flores vanas...
¡Oh, tiernas sombras, vagamente humanas,
tristes mujeres, de aire o de gemido!

Verdaderamente, en lo que está pensando el escritor son nubes y flores, pero no ciertamente mujeres reales. Y de modo parecido,

aquella Lucía enferma, hija de Rubén y nieta de Dumas, era también un pretexto para sus ejercicios literarios y un instrumento de su realización como hombre.

En «Ciencia de amor», otro soneto que tiene puesto capital en *Oscura noticia,* la idea de la mujer como trampolín, ocasión y símbolo del proceso espiritualizador del varón resulta evidente. A través de la mujer el poeta ha recibido «la lóbrega noticia de Dios». Noticia ambigua: no se sabe si Dios es muerte, ventisquero destructor, o bien vida, ubérrima cosecha. El amor humano conduce al poeta a imágenes de grandeza cósmica («sideral latir con que te quiero»), y éstas a Dios. Se apunta aquí la «graduación» o «escalas» purificadoras típicas de la tradición platónica.

En «Oración por la belleza de una muchacha» el poeta dirige la palabra a Dios, con un poco de enfado por haber regalado belleza a una muchacha, para quitársela luego. Su problema es fundamentalmente estético, y por eso podría hablar igual de un pájaro, una flor o el arco iris. Digo fundamentalmente, pero no exclusivamente. El magnífico soneto concluye con un grito existencial, en relación con lo más típico de la poesía alonsina. Así, creo que se ve bien el aspecto de la poesía de Dámaso Alonso que está en la tradición platónica. La mujer dentro de ella ha ido cambiando y jugando papeles distintos, durante siglos, hasta que llega a ser no ya una vaga forma humana sino una idea sin forma ninguna. En «Como era», un poema de 1917, publicado en *Poemas puros* y reproducido en muchas antologías, encontramos la mayor sublimación de la figura femenina, que llega a evaporarse. Alguien viene «queda y suave» y no es ni materia ni espíritu. Esto se puede interpretar como la inspiración, o el ideal de la escuela de «poesía pura» que vendría después. Es la inspiración o la poesía o la belleza, pero sin duda, es algo femenino, y hay que interpretarlo como lo que queda de la forma destilada de mujer que le llegó a Dámaso Alonso en su primer encuentro con la poesía: a los diecisiete años, en 1915 cuando en el parque del Retiro de Madrid leyó el soneto de Dante «Tanto gentile e tanto onesta pare», como el poeta narró en la introducción de un libro importante: *Poesía española.* La inspiración inmediata del soneto «Como era» se halla —sin embargo— en el soneto de Juan Ramón Jiménez. Este soneto de Juan Ramón puede considerarse como precedente cercano de la época de «poesía pura». El Famoso poema del mismo Jiménez «Vino primero pura», que pasa por ser definición de este movimiento, y el «Nocturno XIV» (de 1920) de Gerardo Diego no son más que dos, entre muchas composiciones que por entonces se dedicaron al tema —tema de la figura femenina, sutil, vagarosa, que espiritualiza al poeta.

Pero en ninguno de estos poemas se llega a tanto refinamiento como en el soneto de Dámaso Alonso. En él, la figura femenina es la más desvaída, ligera, aérea, de toda la tradición platónica quizá. En este sentido el soneto de Alonso pudiera ser el límite, el último vástago del linaje de sonetos que empieza con el de Dante. Y, repito, la última abstracción de la sublimación de la mujer en la línea de la poesía platónica. Que se trate de una mujer (o que se apoya en una alegoría femenina) se demuestra por dos razones: 1) que el verso «traía una ligera inclinación de nave» alude a las «victorias» aladas que ponían los griegos en las proas de sus barcos, y 2) y más importante, por —como digo— sabemos que es fruto, mediato o inmediato del primero y decisivo contacto de Dámaso Alonso con la literatura platonizante; es el último eslabón de una cadena que arranca de una mujer bien concreta y con nombre propio: Beatriz. Beatriz es el epítome de la mujer en la filosofía platonizante. Dante lo escribió en el siglo XIII, cuando la filosofía de Aristóteles predominaba, pero dentro del *stil nuovo*. Luego, encontramos ese tipo de mujer hermosa, perfecta, ideal, venciendo en todos los campos de la literatura y del arte, en el Renacimiento, cuando Platón vuelve a ocupar un trono junto a Aristóteles. La mujer, tanto como la arquitectura, la música o la pintura servía (y solamente si era hermosa) para llevar al hombre al cielo y a Dios. En el Siglo de Oro, en España, la figura de Beatriz se transformó en la de Dulcinea: una visión maravillosamente abstracta en la mente de Don Quijote. La paradoja de una mujer real —Aldonza— tratada como una diosa nos hace hoy sonreír, tanto como la de un hidalgo del siglo XVI con su armadura anticuada y su código de caballería. La novela *Don Quijote de la Mancha* tuvo éxito al satirizar las novelas de caballería precedentes. Todo el mundo vio que ya este estilo de hombre idealizado era ridículo. Pero por una u otra razón, no vieron que la edad clásica de la mujer hecha de nubes también era algo que ya, hacía mucho tiempo, había pasado o debería haber pasado de moda. Así, durante varias épocas, la mujer siguió perdiendo características humanas, hasta que se vuelve ese algo «ni materia, ni espíritu» de la variedad de «Como era». Mayor idealización (o supresión) de la mujer no cabe. Por otro lado, nadie ha indicado qué pasa a la mujer después de haber llevado al hombre al cielo. ¿Es que se cierran las puertas?

II. En 1944 fue publicado *Hijos de la ira*. Aquí vemos un Dámaso Alonso más maduro, escribiendo más con su propio estilo, viendo la vida como algo horrible. Su vida ahora es algo peor que la existencia de «frenéticas bestias abismales» de que habló en «Mujeres». Ahora va pudriéndose, buscando una respuesta a la pregunta ¿para

qué existe el ser humano? Mira a su alrededor y ve al hombre millones de «cadáveres pudriéndose» —ir a un destino enigmático. Sigue preguntándole a Dios, a la naturaleza («Voz del árbol»), a los secretos del universo («Cosa») y a «la presencia incógnita» («Yo»), pero sin remedio. Su angustia continúa. Alguien, algo le ha echado dentro de un remolino a pesar de su voluntad y sin decirle por qué. El hombre existe siendo víctima del tiempo que juega con él, que le roba su identidad, que le cambia su mundo y su vida, y todo esto le hace envidiar a los muertos que, por fin, han dejado de cambiar. No es extraño que, en el libro *Hijos de la ira* la consideración de la mujer también cambie. Ya no es necesaria la belleza; «...Ahora sólo me interesa llegar al corazón del hombre, por caminos de belleza o a zarpazos» (2); ya no habla de la mujer igual que de una flor o una perla. Ahora la mujer juega el papel de «La madre». El poeta encuentra a su madre, y olvida las preguntas que le habían atormentado anteriormente:

No me digas
que estás llena de arrugas, que estás
llena de sueño,
que se te han caído los dientes,
que ya no puedes con tus pobres remos
hinchados,
deformados por el veneno del reuma.

La mujer que nos presenta aquí es una especie muy distinta de la que hemos visto antes. No es una de las «tiernas sombras, vagamente humanas» de «Mujeres» ni la inspiración sin espíritu ni materia de «Como era». El objeto del idealismo y la sensualidad del hombre cede su trono a una madre ya llena de arrugas, con los dientes cayéndose.

Además del aspecto físico, tan distinto, vemos también cambios en el tono de voz, y en la misma actitud del poeta. Es uno de los pasajes de *Hijos de la ira* en que el poeta supera claramente la realidad existencial. El hijo acepta a su propia madre «llena de arrugas», sin dientes, senil, y por último —muerta. Ya no le importan los cambios de esta vida tan efímera («y cada instante mi barquero es otro») que le han molestado anteriormente.

Dos actitudes ante la mujer hay, pues, en ese hermoso poema. Una de ellas es la de la «madre» anciana o difunta, que en su sueño (en el sentido de *dream)* recuerda al hijo, es decir, le salva de la nada, de ese vacío sin fondo, el mayor de los horrores para el poeta («A Pizca»). Este es un punto importante de la «filosofía» de Alonso,

(2) *Hijos de la ira* (Madrid, Espasa-Calpe, 1946).

y lo expone más detenidamente en otro poema: «En el Día de los Difuntos» y alude a él en otros varios del libro *Hijos de la ira*, como, por ejemplo, al final de «Las alas», último de la colección. De esta manera, la figura de la mujer (esposa o madre) da respuesta a la pregunta inicial del libro («Insomnio») sobre el destino humano. La mujer es el símbolo y el instrumento por el que el escritor alcanzará esa vida de fantasma, de espectro, de cosa soñada, que es la alternativa a la total destrucción.

La segunda actitud mostrada en «La madre» es la mujer como niña (hermana menor o mayor del poeta). Es una representación de lo bueno del mundo, especialmente de la ternura. Es una representación distinta, porque se trata del mundo presente, de la vida real del poeta, mientras la anterior aludía a la posible vida futura. Por tanto paso a examinar el apartado tercero.

III. Este aspecto lo encontramos en «La madre» y también en otras poesías de *Hijos de la ira:* «Mujer con alcuza», «Las alas», y «A la Virgen María». Son una serie de pasajes como lagos tranquilos bajo la tormenta de todo el libro. La sensibilidad poética cambia, las palabras se suavizan, y los versos se llenan de dulce sentimiento. Ahora no está preocupado por el número de sílabas. El lenguaje es más coloquial. El uso de la palabra «reuma» acentúa también la ternura de su voz. Dice «reuma» como una campesina española lo diría con su hijo.

En «La madre», la mujer se presenta como *compañía* para el hombre. Si es hermana menor, ella es la protegida, la necesitada de defensa; él es el protector, el fuerte, el galán. Si es hermana mayor, ella es criada o *nurse.* Las palabras están llenas de sensibilidad, pero siempre se ve que el importante es el chico. Las hermanas, la madre son para que el niño se desarrolle y haga carrera en la vida. En «Mujer con alcuza», el hecho de que el personaje protagonista sea femenino es ya un acierto: la mujer simboliza lo trágico de la existencia humana ella —en tantos siglos de nuestra cultura— es la que ha recibido la peor parte, más dolor y desamparo. Al final del poema la visión cambia; se admite la posibilidad de que la vida tenga algo bueno y hermoso, y entonces la mujer pasa a ser símbolo del aspecto bueno de la vida. Por eso se la compara con un almendro que ha tenido muchas flores y frutos. Este símbolo se ve mejor en «Las alas» y «A la Virgen María». La Virgen, la mujer, es todo lo bueno y agradable de la vida; es la vida misma cuando el poeta está en su momento de aceptación y optimismo. La Virgen es «la caricia de la primavera», «luna grande de enero», «agua tersa», «matriz eterna donde el amor palpita». El poeta celebra el lado bueno de la existen-

cia, y como antes, el existente es él mismo, el hombre. La Virgen María, el símbolo, está bien escogido porque en nuestra tradición la mujer más importante está al servicio y en función de alguien infinitamente superior, el varón —Dios, de quien ella recibe su importancia. Es el mismo papel que se le asigna en «Las alas». El poeta se ha despertado y se halla ante Dios, que le dice:

Vas a caerte,
abre las alas.

Antes la mujer le servía para llevarle al cielo; ahora le sirve para no caer de él.

Y eran
aquellas alas vuestros dos amores,
vuestros amores, mujer, madre.
Oh vosotras las dos mujeres de mi vida,
seguidme dando siempre vuestro amor,
seguidme sosteniendo,
para que no me caiga.

Vuelve a destacar: la presencia amorosa de la mujer. Ella, madre-esposa le conforta y ayuda. En ella se encuentra una seguridad basada en el amor. Esta seguridad es algo suyo y nadie, ni el tiempo ni los monstruos se la pueden quitar. En ellas encuentra su identidad y su valor, y de este modo «Las alas» es la otra parte de la respuesta que se da a la interrogación abierta en «Insomnio».

Muy bien; hemos visto una transformación en el papel de la mujer. Por lo menos el Dámaso Alonso maduro se somete a la realidad de que la mujer es algo con forma y ocupa un sitio grande en la vida real del hombre. Ya no es sólo un vehículo para llevarle al cielo estético. Además, la mujer en forma de madre-esposa consuela al hombre y con todo ello también la mujer adquiere identidad y valor.

Yo veo un paralelo entre esta visión de la mujer (la que se ofrece en *Hijos de la ira)* con personajes de Unamuno, tales como Angela Carballino y Antonia (3). Son las mujeres que siempre aman, tienen paciencia infinita; no son guapas, pero no han de ser guapas porque son virtuosas, buenas por dentro y fuera. Además, yo creo que en la «filosofía» de Unamuno juegan un papel a las «alas» de Dámaso Alonso. En unamuno la mujer-madre es el consuelo que tiene el varón al cerrársele su esperanza en la inmortalidad. En Dámaso es también consuelo del hombre, que le salva de caerse; simboliza toda la bondad y esperanza y todo lo bueno del mundo. O bien, como dije antes, es

---

(3) Unamuno, en *San Manuel Bueno, mártir* y *Abel Sánchez*, respectivamente.

el instrumento y el símbolo de la vida espectral más allá de la muerte. Pero en cualquier perspectiva, lo sustantivo y central es el varón.

Hoy crece la idea de que la mujer es igual al hombre en todos los aspectos: físicamente, mentalmente, y espiritualmente, y que el «papel» de la mujer hasta ahora le ha sido designado por una sociedad dominada por varones, y no por consecuencia de una debilidad o inferioridad natural. Se hace cada vez más difícil aceptar la idea de que la mujer —por su ternura o por su misión de transmisora de la vida— sea un auxiliar del varón, sirviendo para llevar al hombre al cielo, dándole consuelo mientras que él está preocupado de sus «raisons d'être».

Rendidas las debidas gracias al ilustre poeta por la atención que ha prestado a la mujer en su poesía, no se puede disimular el siguiente cargo que formulamos contra ella: que de una manera o de otra aparece siempre la mujer como término y función de la actividad varonil (física, psíquica, y «metafísica»); que no ha sabido colocarse fuera de una tradición injusta. Esperamos que el escritor repare esta pequeña injusticia cometida contra la mitad del género humano y en su fecunda actividad encontrará tiempo para escribir algún poema en que aparezca el varón como término del idealismo femenino y otro en que se pinte al padre y al esposo como «alas» de la mujer para realización personal de ella misma.

CHARLYNE GEZZE

Trabajo leído en el homenaje que Case Reserve University, The Cleveland State University y The University of Akron ofrecieron a Dámaso Alonso en Cleveland, Ohio, el 2 de marzo de 1973.

CONTINUIDAD Y AUTENTICIDAD DE TEMAS Y ACTITUDES EXISTENCIALES EN LA POESIA DE DAMASO ALONSO

En el año 1944 apareció *Hijos de la ira*. El libro fue una sorpresa y causó gran impacto en el ambiente literario. Desde el primer momento fue considerado como un *landmark* de la poesía española del siglo XX. Ensanchaba enormemente los existentes caminos de la expresión poética. *Hijos de la ira* representaba una nueva actitud. De una parte, en la brevísima introducción en prosa, al principio del poema «Elegía a un moscardón azul», vemos una de las intenciones secundarias del poeta: reírse bondadosamente del estilo poético de los primeros años 40. Dámaso Alonso, refiriéndose a él lo llamaría después «la gran sonetada» (1). De otra parte, a través de este libro, la creación poética se «impurifica» hasta la raíz. Abarca material que antes no se consideraba digno de la poesía. Abundan expresiones grotescas y macabras. Los versos se tiñen de una angustiada preocupación por el problema de la existencia del hombre, su miseria, su soledad. A pesar de ello, o mejor dicho gracias a ello, la poesía no se empobrece. Hay una nueva riqueza de imágenes, muchas de ellas originales, que nos sacude la sensibilidad violentamente. No se ha estudiado aún suficientemente la aportación de Dámaso Alonso a la técnica poética de la imagen de la generación del 27 (2). Del dominio de todos son los versos:

> *Nosotros somos una masa fungácea y tentacular,*
> *que avanza en la tiniebla a horrendos tentones,*
> *monstruosas, tristes, enlutadas amebas.*
> («En el Día de los Difuntos»)

Miguel J. Flys, en su libro *La poesía existencial de Dámaso Alonso* caracteriza *Hijos de la ira* de la siguiente manera:

> Es un libro de importancia capital, no sólo para la obra damasiana, sino para toda la poesía española contemporánea y, además, en todos los aspectos, filosófico y técnico, o sea, en contenido

(1) *Hijos de la ira* (Espasa-Calpe), Madrid, 1969. Cito siempre por esta edición, tercera de la «Colección Austral».

(2) Flys, Debicki y otros han estudiado el tema, pero no de modo definitivo.

> y en forma. Su origen era la tremenda necesidad de expresar la miseria del hombre, derrotado por el odio y la injusticia, sumido entre dos guerras (3).

No es extraño, pues, que en la encuesta realizada por *Cuadernos para el Diálogo* (4), *Hijos de la ira* y la poesía de Vicente Aleixandre fueran considerados como las más importantes influencias en la lírica peninsular posterior.

Sin embargo, no han faltado quienes hayan puesto en duda la sinceridad de la intención y actitud del autor en este libro. Algunos dicen que *Hijos de la ira* fue una piedra lanzada al estanque de la literatura española con el objeto único, aunque noble, de agitar las aguas. Aquí surge la cuestión del intento del poeta: ¿Por qué lo hizo? ¿Por diversión? ¿Por deseo honrado de sacar a los poetas españoles de su marasmo neoclásico? Y aparte están los detractores o falsos admiradores (o envidiosos, que de todo hay en la viña del Señor) del éxito enorme de *Hijos de la ira* en 1944.

Otros se acuerdan de que actitudes «existenciales» ya habían aflorado antes de *Hijos de la ira.* Suele citarse el grupo de León (Eugenio de Mora y Victoriano Crémer). Nora y Crémer, entre otros, estaban realizando una renovación de técnicas y temas; continuaban así el proceso (que data de 1929) de la rehumanización de la poesía, del que ha hablado certeramente Dámaso Alonso. También, otros poetas clasificados como «católicos», Valverde por ejemplo, hacían, antes de 1947, una poesía enteramente humanizada. Tampoco debe olvidarse que en 1947 aparecieron *Los muertos* de José Luis Hidalgo, libro estremecedor.

El juicio que ahora prevalece entre los críticos es que la renovación de la lírica española se hubiera realizado independientemente de *Hijos de la ira,* pero que este poemario aceleró y catalizó el proceso, a la vez que le daba autoridad, tono y dirección. Pero al decir esto también se ha añadido alguna vez, o insinuado, que Dámaso Alonso cantaba, más atento (en sus versos) a impresionar al auditorio que a los latidos de su propio corazón.

Yo pretendo en este ensayo aducir razones para reforzar la tesis aceptada por la generalidad de la crítica; tesis de que *Hijos de la ira* (y sus lugares paralelos en otras obras de Dámaso Alonso) es un libro de afectos auténticos, y que nunca el poeta se ha mostrado tan él mismo, en los más íntimos conflictos y anhelos de su espíritu, como en *Hijos de la ira.*

---

(3) Miguel J. Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* (Editorial Gredos), Madrid, 1968, p. 17.

(4) *Cuadernos para el diálogo,* mayo 1969.

Para ello voy a fijarme en la totalidad de la poesía de Dámaso Alonso. Mi aserto principal es éste: los temas, tono y actitudes fundamentales de *Hijos de la ira* no son productos de un momento singular y excepcional en la creación poética del autor, ni manifestaciones poco sinceras de su espíritu, sino todo lo contrario: su voz más auténtica y constante.

Mi razonamiento consta de tres puntos: la poesía de Dámaso Alonso (publicada) posterior a *Hijos de la ira*; la poesía que publicó antes de *Hijos de la ira;* la poesía no publicada aún en libro.

Primero: la poesía damasiana posterior a *Hijos de la ira.* En el año 1955 aparece *Hombre y Dios,* distinto y no distinto de *Hijos de la ira.* A pesar de enormes diferencias entre este poemario e *Hijos de la ira,* vuelve a mostrarse la misma preocupación existencial, sobre todo en la tercera parte de la colección, titulada «Hombre solo». ¡Si ya el título —«Hombre solo»— está indicando una regresión a *Hijos de la ira!:*

Hombre,
melancólico grito,
¡oh solitario y triste
garlador!...

Deja, deja ese grito,
ese inútil plañir, sin eco, en vaho.
Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo.
(«Hombre») (5)

Como indica Elias Rivers en su edición de *Hijos de la ira* (Barcelona, Labor, 1970) este poema está en relación con el titulado «Solo» de Oscura noticia, y ambos recuerdan la composición de Machado, «Como perro sin amo...». Bien claro queda la filiación existencial de la tercera y decisiva parte de *Hombre y Dios.* El lector no hallará extraño el que, respetuosamente, me aparte de las interpretaciones de Flys y de Debicki (6).

Detengamos la vista en el poema «Ese muerto»:

Viviría en la náusea, el estertor, el crimen;
en cavernas sin sonda, taponadas de fango,
o en atarjeas fétidas, entre ratas blanduzcas:
furtivos, hoscos dioses.

Esta presentación de la vida es muy parecida a la que se nizo a lo largo de *Hijos de la ira.* La vida es putrefacción, destrucción continua,

---

(5) En *Hijos de la ira,* p. 123.

(6) Andrew P. Debicki: *Dámaso Alonso* (Twayne Publishers, Inc.), Nueva York, 1970.

... cada instante
es una roja dentellada de tiburón,
un traidor zarpazo de tigre!

(«En el Día de los Difuntos»)

y nosotros los que vivimos somos,

un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra
por entre minas de carbón,
de triste agua, surcada por las más tórpidas lampreas...

(Ibíd.)

Y paso largas horas preguntándole a Dios,
preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma...

(«Insomnio»)

lenguaje igual al de aquella tercera parte de *Hombre y Dios*, conclusión del libro y de una fracasada búsqueda de definición (de Dios) y de armonía. La pregunta inicial de *Hijos de la ira* se reitera obsesivamente en la tercera parte de *Hombre y Dios:*

Quería preguntarte, mi alma quería preguntarte
por qué anhelas, hacia qué resbalas, para qué
vives.

(«A un río le llamaban Carlos»)

Téngase en cuenta que « A un río le llamaban Carlos» no es sólo una pregunta, sino también una respuesta. Más aún, es «la» respuesta. Respuesta, por cierto, válida para los dos libros principales, *Hombre y Dios* e *Hijos de la ira.*

Hay otra colección de poesía bajo el título de *Gozos de la vista*, que no se ha publicado todavía en forma de libro, aunque los poemas que la componen han visto la luz en varias revistas literarias. En uno de los poemas, que recuerda mucho el de «los Insectos» de *Hijos de la ira*, se define y se mantiene la preocupación:

Pensar luego un caliente
palpar, un denso, un obstinado
palpar. Los seres vivos
palpaban y roían
(sólo palpaban y roían):
todos palpaban y roían.

(«Antes de la Gran Invención»)

La expresión poética se extiende y reitera describiendo el horror de la vida, de la existencia humana. A través de estos versos y otras muchas citas que podían hacerse, el poeta revela su actitud, su pro-

pio estado de ánimo continuado desde 1944. Expresiones grotescas y horribles de la antigua angustia del poeta (como «el excremento del can sarnoso», «el pus amarillo que fluye», el montoncito de estiércol a medio hacer», todos de *Hijos de la ira),* reaparecen en los poemarios *Hombre y Dios* y *Gozos de la vista,* y, concretamente en los poemas «Ese muerto» y «Visión de los monstruos». En este examen —no exhaustivo, pero suficientemente probatorio, según confío—, de la poesía de Dámaso Alonso posterior a *Hijos de la ira,* se echan de ver unos hilos unificadores del conjunto de la expresión poética, y unas preocupaciones fijas en todo el temario. Y paso al segundo punto.

Antes de *Hijos de la ira* se publicaron, primero, *Poemas puros* (1921), y los poemas de los años 1922 a 1930 (dados a conocer en varias revistas) y, por fin, *Oscura noticia* (1944). Esta última fecha es también la de *Hijos de la ira* (*Oscura noticia* precedió unos meses a *Hijos de la ira*). No es extraño que tengan ambas colecciones temas y expresiones parecidos. Miguel Flys, refiriéndose a *Oscura noticia,* dice:

> Es una voz ronca y angustiada, de honda preocupación por el destino del hombre en la tierra; una interrogación desgarrada dirigida hacia un abismo inexplorable (7).

Veamos, por ejemplo, este pasaje del poema «A los que van a nacer»:

> *Seréis torrente en furia*
> *que va a rodar al páramo. Seréis*
> *indagación y grito sin respuesta.*

No me extiendo más en el examen de *Oscura noticia.* No es extraña la coincidencia de temas y expresiones entre dos libros del mismo autor y año, aunque también las diferencias son grandes, debido al mayor número de años en que se escribieron los poemas de *Oscura noticia.* Pero mi propósito es mostrar que estos temas y expresiones no son propios de 1944 sino de toda la vida del poeta.

Paso a enfocar los versos en que Dámaso joven quiso contribuir a la corriente de «poesía pura». He escogido dos poemas, uno de *Poemas puros* (aunque es sabido que este libro primero de Dámaso Alonso es un preludio de la «poesía pura» más que un producto de ella), y el otro de la serie *El viento y el verso.* Veamos ahora estos poemas, relativamente cortos:

---

(7) *Op. cit.*, p. 137.

CALLE DE ARRABAL

Se me quedó en lo hondo
una visión tan clara,
que tengo que entornar los ojos cuando
intento recordarla.

A un lado, hay un calvero de solares;
en frente, están las casas alineadas
porque esperan que de un momento a otro
la Primavera pasará.

Las sábanas,
aún goteantes, penden
de todas las ventanas.
El viento juega con el sol en ellas
y ellas ríen del juego y de la gracia.

Y hay las niñas bonitas
que se peinan al aire libre.

Cantan
los chicos de una escuela la lección.
Las once dan.

Por el arroyo pasa
un viejo cojitranco
que empuja su carrito de naranjas.

(«Poemas puros»)

Léase a continuación «Pausa», de *El viento y el verso:*

Pausa, espantosa pausa
de párpados de plomo;
tromba dormida al aire,
pompa de paños, polvo,

donde irrumpen frenéticas
cien mil cristalerías
de fábricas de viento,
que el huracán derriba.

Y un martillo de sangre
—¡clo!— que estrangula a pausas
—¡morir!— las simas súbitas
—silencio— de la ráfaga.

Si comparamos estos versos con la poesía de Jorge Guillén o de Juan Ramón Jiménez nos encontramos con similitud de intenciones, pero resultados diferentes. En «Calle de arrabal» tenemos la nota realista: «las sábanas goteantes», el «viejo cojitranco que empuja su carrito de naranjas». ¿Es esto residuos del naturalismo del siglo XIX? Yo

creo que está a medio camino entre el naturalismo (lo pintoresco) y lo tremendista y lo social que vendrían en los años 50 a España, provocado, en parte, por *Hijos de la ira*. De todos modos ya vemos la inclinación del joven Alonso a ir a lo concreto, lo realista, lo agrio, lo social, mientras los poetas de entonces estaban en la escuela posmodernista, hablando de jardines y princesas.

En el poema «Pausa» el contraste con la «poesía pura» normal, ortodoxa, se hace más evidente. Dámaso Alonso se refiere a una pausa dentro de una tormenta con «cien mil cristalerías frenéticas». Pues bien, «frenético» es la palabra típica de *Hijos de la ira*. Pero no sólo la palabra, también el contenido (lo dramático, violento, lo existencial) se hace presente en «Pausa»: «martillo de sangre», «morir», «estrangular».

¡Que diferencia con la visión de Jorge Guillén de un «mundo bien hecho»! Recordaré el poema «Beato sillón»:

¡Beato sillón! La casa
corrobora su presencia
con la larga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven:
saben. El mundo está bien
hecho...

Estos versos exaltan la perfección; aquí no existe el tiempo ni la corrupción. Es poesía depurada de sentimiento humano, de tragedia, de angustia.

No es extraño que Dámaso Alonso haya escrito en *Poetas españoles contemporáneos:*

> Si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta... Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española (8).

Esta es una confesión bien clara. Creo que incluso podemos ir más allá y rastrear la causa del fracaso de Dámaso como poeta «puro». Para poeta «puro» no valía el escritor que se empeñaba en meter tanto de corazón, sentimiento, tanto de humano en sus versos de los años 20. ¡Demasiada impureza para un poeta «puro»! No era éste el modo de triunfar en el campo de la «Deshumanización del arte».

---

(8) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*. (Editorial Gredos), Madrid, 1952, p. 169.

Sí, esto nos explica (siquiera en parte) el relativo fracaso de Dámaso Alonso como poeta puro. Dámaso, ya en los años 1922 a 1930 no podía librarse, a pesar de que lo deseaba, del «lastre» de lo humano, lo existencial, de unos problemas del corazón; en fin, de un material inútil para hacer poesía «pura». Este material luego recobrará importancia cuando el poeta resuelve el problema de su identidad en *Hijos de la ira.* Ahora podemos afirmar con más seguridad que *Hijos de la ira* es un libro de auténtica emoción y de absoluta sinceridad: es la voz verdadera de uno que no había encontrado en otros pentagramas.

Pero mayor sorpresa hallamos en los poemitas no publicados hasta ahora en libro o quizá de ninguna manera; poemas que escribió el adolescente Dámaso. De estos versos tempranos me interesa una serie de seis sonetos que se imprimieron en *Nueva Etapa,* revista estudiantil, en la edición de abril y mayo del año 1918.

Los seis sonetos hablan de una misteriosa Lucía. Notemos en estos sonetos la influencia (admitida por don Dámaso) del gran maestro modernista Rubén Darío. Lucía, «pálida y melancólica», es una variante de la princesa de la «Sonatina» y de la «Margarita», ambas de Rubén. Sin embargo, esta herencia poética y de algunos de sus discípulos españoles sólo lo es hasta cierto punto. Lucía, la creación del joven Dámaso, es distinta de las damas aquellas. No está rodeada de jardines, ni bufones, ni tesoros. No sueña en príncipes, ni tierras exóticas. A diferencia de «Margarita» es una criatura muy pasiva sin pasión y aun sin emoción. Parece sólo una sombra. Esto es lo importante: hay algo personal, algo que no es imitación y que denuncia las predilecciones secretas e inconscientes del joven poeta: el fijarse en los temas humanos, el dolor, la agonía, la muerte y utiliza expresiones extremadas, yendo así más lejos que el maestro y anunciando con mucha anticipación los asuntos más atroces y las expresiones más violentas de *Hijos de la ira.* En «Lucía» se nos presenta una imagen de dolor y agonía:

Oh, dolor, en la boca contraída
y en aquel, del mirar, brillo apagado
que presiente la hora del Amado
junto al beso postrero de la vida

y en el ronco estertor de la garganta
y en la sangre espumante de la boca
que salta a golpes, y que cuanto toca
con carmesíes flores abrillanta.

(«Sangre»)

¡Cómo se anticipa aquí el tono de *Hijos de la ira!*:

Hacia la madrugada
me despertó de un sueño dulce
un súbito dolor
un estilete
en el tercer espacio intercostal derecho.
(«Dolor»)

¡Morir! ¡Morir!
¡Ay, no dais muerte al mundo, si alarido,
agonía, estertor inacabables!
(«Raíces del odio»)

y las cuerdas heridas de sus chillidos acres
atraviesan como una pesadilla las salas insomnes
del hospital,
(«Preparativos de viaje»)

No nos cabe duda de que estas actitudes han tenido un largo desarrollo en la poesía de Dámaso Alonso. Otra muestra: Una preocupación metafísica por el más allá, que se hace notar en los dos últimos sonetos de la serie, «Materia» y «Alma. Oración».

El poeta está ante el sepulcro de Lucía:

... ya tu carne es cieno.
Mas el cieno filtrado entre las piedras
dará origen a flores milagrosas.

La muerte sirve para acrecentar la belleza que hay en el mundo inferior al hombre (lo mineral o lo vegetal). Es un pensamiento que se repite luego mucho en los cuatro poemarios principales. Véanse estos versos de «Elegía a un moscardón azul»:

Y fuiste cosa: un muerto.
Sólo ya cosa, sólo ya materia
orgánica, que en un torrente oscuro
volverá al mundo mineral. Oh Dios,
oh misterioso Dios,
para empezar de nuevo por enésima vez
tu enorme rueda

De «Insomnio»:

Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches?

De «De Profundis»:

Déjame, déjame fermentar en tu amor,
deja que me pudra hasta la entraña,
que se aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser,
para que un día sea mantillo de tus huertos.

A lo largo de esos seis sonetos a Lucía se alude al más allá como algo positivo. Acepta el poeta la corrupción porque la corrupción de la carne sirve para producir nueva belleza. Es lo que expresó el poeta en su madurez de un modo definitivo:

¡Oh! ¡No sois profundidad de horror y sueño,
muertos diáfanos, muertos nítidos,
muertos inmortales,
cristalizadas permanencias
de una gloriosa materia diamantina!
(«En el Día de los Difuntos»)

Consecuentemente, tanto el poeta incipiente como el consumado se dirigen a los muertos para que intervengan en el destino de los que aún se hallan en este mundo. Y así dice a Lucía (que ya tiene la Luz eternamente):

¡Manda un rayo de sol, para el invierno
que congeló mi juventud perdida,

porque es posible que una rosa crezca.
Manda un rayo tan blanco, que florezca
este rosal podrido de mi vida!

Mucha alma ponía el joven escritor en estos versos. Pasados los años reaparece la misma idea con nitidez y emoción. Dice a los muertos:

No, no. Yo os pienso luces bellas, luceros,
fijas constelaciones
de un cielo inmenso donde cada minuto,
innumerables lucernas se iluminan.

Oh bellas luces,
proyectad vuestra serena irradiación
sobre los tristes que vivimos.
Oh gloriosa luz, oh ilustre permanencia.
(«En el Día de los Difuntos»)

Los vivos son putrefacción, un grito de angustia, mientras los muertos son «bellas luces», luces inmutables, eternas, que han de influir en los que aún no han alcanzado el estado definitivo. Lo mismo en los sonetos como en *Hijos de la ira.*

Cuando salieron los sonetos a Lucía, en el año 1918, Dámaso tenía diecinueve años. Nadie podía imaginarse qué clase de poesía iba a ser necesaria en 1944 ni qué aventuras iba a correr la historia de la patria y de Europa. Ya en estos sonetos dedicados a Lucía —precisamente lo que en ellos hay de original, de propio de Dámaso Alonso; en todo lo que no es imitación de la «Sonatina» o de «Margarita»— se apuntan unas preocupaciones espirituales y existenciales, y un tono y unas expresiones que serán características del poeta adulto. Estos elementos formales y de contenido son permanentes en la obra lírica de Dámaso Alonso, hasta el último verso de *Gozos de la vista.* Ellos son la voz sincera y constante del poeta. *Hijos de la ira,* su poemario central, es, por tanto, un libro de tono, temas y actitudes auténticas, permanentes y sinceras; de ninguna manera circunstanciales o simuladas.

RALPH DI FRANCO

(Cleveland State University)
Cleveland, Ohio 44115 (USA)

EL POEMA «SNAKE», DE D. H. LAWRENCE, Y LA «ELEGIA A UN MOSCARDON AZUL», DE DAMASO ALONSO: UNA INFLUENCIA ADMITIDA Y DOS SENSIBILIDADES DIFERENTES *

Llama la atención al distinguido poeta y crítico Dámaso Alonso que ningún «fuentista», de esos que a menudo imputan a los poetas influencias de otros que a lo mejor no han leído —ni el crítico ni el criticado—, haya caído en la cuenta acerca de la evidente reminiscencia que se da en su elegía (1).

Atraídos en cierto modo por la especie de invitación lanzada por el Maestro y amigo, nos vamos a aventurar un poco por ese provocativo y atrayente mundo de su creación poética.

Puesto que, por un lado, el autor mismo declara la «evidente reminiscencia» que se da en su elegía (véase nota 2), por otro, las dudas nos asaltan. ¿A qué escritor o poema se refiere el crítico y poeta? (2) ¿Habrá leído Dámaso Alonso «The mosquito» o «Man and Bat» de D. H. Lawrence?

Si al maestro Dámaso Alonso le parece curiosa la ceguera de la crítica, será ¿tal vez porque le molesta la falta de olfato de los fuentistas?; «es curioso», anota como si reprochara a la crítica la omisión. Pese a que nuestro homenajeado considera original su poema, sin embargo, declara la existencia de puntos de contacto entre su elegía y el poema «Snake» del delicado poeta inglés David Herbert Lawrence (3). Nosotros pensamos que, tal vez, también podrían darse ciertos paralelismos o reminiscencias entre la elegía y los poemas «The mosquito» y «Man and Bat», pero de Lawrence, Dámaso Alonso solamente

---

* Este trabajo, ahora con ligeras modificaciones formales, fue leído durante el homenaje que Case Western Reserve University, The Cleveland State University y the University of Akron, ofrecieron a Dámaso Alonso en Cleveland, Ohio, el 2 de marzo de 1973.

(1) Véase *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos, 1969. En adelante citamos *Poemas*...

(2) Hasta el momento de redactar este trabajo yo no sabía que el Maestro Dámaso Alonso había comunicado a E. L. Rivers que la «evidente reminiscencia», a que alude en los *Poemas escogidos*, era «Snake», de D. H. Lawrence. Para mayores datos, véase *Hijos de la ira*, edición E. L. Rivers, Barcelona, editorial Labor, 1970, p. 79. El dato me fue confiado por el propio Maestro.

(3) En carta con fecha 24 de febrero de 1973, Dámaso Alonso me comunicó que, en efecto, entre su elegía y el poema aludido había algunos puntos de contacto.

conocía dos o tres poemas contenidos en una antología que él manejaba por ese entonces. A él debemos las traducciones de «Snake» y «Bavarian gentians» (4): «No he leído en mi vida ese "mosquito"» (5).

☆

Debido a que en el complicado mundo de la creación poética se juega con figuraciones dinámicas en constante devenir, el artífice de la palabra solamente nos ofrece los resultados de ese proceso interior; nosotros solamente vemos el lenguaje, lenguaje que necesariamente diferencia a los poetas. Pero, si tratamos de asomarnos a las vibraciones interiores desde las cuales emana el poema, quizá podremos descubrir interesantes aspectos de asimilación o similitud sea ya por participación o por diferencia entre poetas. Es nuestra intención trascender la palabra escrita con la finalidad de encontrar la conformación interior, puesto que, como el mismo Dámaso Alonso sentencia, «... cada uno debe escribir como le sale de dentro» (6). Queremos, pues, penetrar ese «dentro».

En una primera apreciación percibimos que estamos ante dos sensibilidades diferentes. Por un lado, el verso espontáneo y cándido —a veces jugetón—, del poeta inglés Lawrence; por otro, la inmersión densa, contemplativa y cavilante del vate español Alonso. Pero, ... detengámonos un momento antes de introducirnos en el meollo del asunto. Echemos una mirada de soslayo, primero a la vertiente del poeta inglés trece años mayor.

D. H. LAWRENCE, POETA DE LA EXPRESION VITAL

Habíamos anotado que el verso del poeta inglés era algunas veces juguetón, alegre, lleno de esa vitalidad propia del genuino creador de la palabra alada; pero, esencialmente, Lawrence se caracteriza por su expresión indómita y a veces escabrosa desligada de todo intento ampuloso: «Queer, with your thin wings and your streaming legs» (7). Y aquí tenemos a un Lawrence totalmente raso, peleando contra el mosquito.

Como Samuel Palmer en un conocido pasaje, llamaba a William Blake «un hombre sin máscara» (8), de la misma manera Lawrence

(4) Véase *Antología de poetas ingleses*, Madrid, Editorial Gredos, 1963, p. 110.

(5) Véase nota 4.

(6) Cf. *Poemas...*, p. 195.

(7) Cf. *The complete poems of D. H. Lawrence*, New York, The Viking Press, 1971, p. 332 En adelante citamos *Lawrence*.

(8) Cf. A. Gilchrist: *Life of William Blake*, London, Everyman Library, 1942, p. 301.

(1885-1930), podría ser presentado también como un poeta sin máscara. Máscara, en el sentido de seguir a pie juntillas los dictados de la rima y la métrica tradicionales; Lawrence se abre al flujo de lo que sale de dentro.

Parece ser que los grandes poetas del pasado han empleado la máscara de una manera u otra. Esa máscara, de acuerdo con el devenir de los tiempos y el vaivén de las circunstancias sociales, ha tomado diferentes gestos: cargada de excelencia en Virgilio, Dante o Milton; suave, gentil y cándida en Ovidio, Petrarca, Ben Johnson, Bécquer o Tennyson; grotesca en Dante, Milton, Juan de Mena; irónica en el Arcipreste de Hita, Góngora, Quevedo o Pope. Por supuesto que todos ellos la arrojaron para escribir algún poema o línea con sencilla y fresca sinceridad.

Pese a que la crítica todavía no se pone de acuerdo acerca del empleo o uso de la máscara para la creación de un tipo de poesía fina y exquisita (9), sin embargo, en el caso de Lawrence, por esa carencia y, tal vez, por ese aparente desaliño de la forma, su poesía se hace más reverberante, más cándida. Producto de la vivencia intensa del instantáneo momento de comunicación entre el poeta y su realidad inmediata, su poesía restablece lo eterno ahí donde todo es fugaz devenir de lo imperfecto, de lo que fluye y se evapora: «en el presente inmediato no hay nada perfecto, nada se consuma totalmente, todo vuela... En la superficie del agua corriente, no hay luna redonda, consumada, tampoco en el límite final de la incompleta ola», nos dice el vate inglés (10). Y aquí nos damos con una afortunada concurrencia fuera de los contextos a que estamos aludiendo. Lawrence, nos habla de la imperfección del momento presente, donde nada se consuma completamente; Alonso cuestiona «A un río le llamaban Carlos» (11), por los significados de «fluir», «fluido», «fluente», pues el poeta se halla tan lejos de sí mismo que no comprende esos elevados conceptos filosóficos. Curiosidades de la vida: en ambos, lo fugaz, lo que deviene y cambia a cada instante, se hace perenne y duradero... Sigamos...

Decíamos que Lawrence trataba de reproducir las formas inmediatas de la realidad, la frescura del momento y, al mismo tiempo, restablecía lo eterno ahí donde precisamente reinaba lo fugaz y momentáneo. Todo ello mediante un lenguaje que elude la forma fija y dura; su poesía se ofrece abierta, independiente del freno que ata

---

(9) Cf. R. P. Iackmur: *Language and gesture: Essays in poetry*, New York, Harcourt, Brace, 1954, p. 288.

(10) Cf. *Lawrence*, p. 3.

(11) Véase *Poemas...*, p. 144.

el contenido a la forma o viceversa. Por su lado, Coleridge solía llamar *forma de regularidad mecánica*, al modo fijo y trabado de la métrica tradicional en contraste con, *forma orgánica*, de la expresión holgada y pródiga.

Debido a que, por un lado, se corren ciertos riesgos con ese tipo de creación —en cierto modo, atrevida por su soltura—, de otro lado, se requiere del delicado temple de ánimo que una maravillosamente el soplo de la vibración interior, de lo que sale de dentro, con la expresión verbal para no caer en el prosaismo, el desorden verbal o la retórica; Lawrence, definitivamente reúne esos dones. El aparente ajamiento que podría darse en su poesía estaría dado por su voluntad de desviarse de la «forma de regularidad mecánica» y su abrirse totalmente a la «forma orgánica» de la expresión cándida, de lo que sale de dentro ajeno a la retórica, la métrica o la rima:

....
When I went into my room at mid-morning,
Why? ... a bird!
A bird
Flyng around the room in insane circles.

In insane circles!
... A bat!

A disgusting bat
At mid-morning!...
Out! Go out! (12)
....

y aquí tenemos a un Lawrence, casi desenfrenado, diríamos, corriendo tras el murciélago tratando de arrojarle de su cuarto. ¿Su máscara poética? Ninguna, o tal vez otro tipo de máscara. De todos modos su poesía se ha desprovisto de las ataduras de la rima y la retórica tradicionales.

EL POEMA «SNAKE», FORMA Y SENTIDO

En una primera impresión y, llevados por la declaración del propio Alonso sobre la «obvia reminiscencia», nosotros pensamos en el poema «The mosquito» de Lawrence. Nuestra asunción preliminar era así: donde termina Lawrence —muerte del intruso mosquito— ahí empieza Alonso —muerte del moscardón, también, intruso visitante—. Sin embargo, cuando penetrábamos en el análisis, los puntos de contacto se alejaban.

---

(12) Cf. *Lawrence*, p. 342.

... Desde lejos, como zumbando aún y todavía delirante en ese forcejeo desesperado del que no quiere partir hacia la otra vida, nos llegaba el estertor de «La mosca envenenada» —poema escrito en Berlín hacia 1922—. Pero ..., esta vez, es el testimonio escrito del mismo autor lo que nos hace abandonar la incipiente idea que empezaba a tomar cuerpo: «en mi poema de 1922 lo mismo que en mi "Elegía" hay también el asesinato de una mosca...»; es que a Dámaso Alonso le había interesado siempre el tema de los insectos. No obstante, en esa época, nuestro poeta «no tenía ni aún idea de la existencia de D. H. Lawrence» (13). En fin... sigamos.

Lawrence, poeta de la «forma orgánica», ajena a las emanaciones de la retórica o la métrica, nos ubica con su poema «Snake», en primer lugar, en el característico jardín inglés, si bien es cierto, claro está, situado muy al sur de Italia, Taormina (Sicilia). El bardo, bajando a tomar agua de su pilón, «In the deep, strange-scented shade of the great dark carobtree». Puesto que alguien había llegado a beber antes que él —un extraño visitante y, el poeta, ¡en piyama!—, tiene que esperar:

And must wait, must stand and wait, for there
he was at the trough before me.

El día era caluroso y, esa amarillenta y parda longitud, salida de la oquedad de la pared de adobe, bebía y bebía con parsimonia:

He sipped with his straight mouth,
Softly drank through his straight gums,
[into his slack long body,
Silently.

En su propia casa, junto a su pilón de agua, tiene que esperar como un segundón, «...like a second comer». Mientras tanto, el extraño visitante bebía y bebía ajeno al alboroto mundano (ajeno a la presencia del ahora intruso Lawrence), entornando los ojos, bajando y subiendo la cabeza «como las vacas cuando beben».

De pronto, desde muy dentro del ser de hombre, un agudo clamoreo empieza a crecer como su propia sed, «He must be killed», sentencia el baladro. En Sicilia las serpientes negras son inofensivas, las doradas, como la presente, son venenosas, alerta esta vez el estufido de su cultura. Y... el gárrulo, otra vez, poniendo a prueba el jingoísmo masculino: «... if you were a man», entonces cogería un palo y destrozaría a la serpiente. Pero la sensibilidad de poeta se impone sobre la bestialidad de la fuerza ciega. Pese al peligro que representa el

(13) Véase nota 4.

animal, sin embargo, el vate la encuentra agradable, «But I must confess I liked him», el halagado poeta se siente honrado y jubiloso al mismo tiempo.

How glad I was he had come like a guest in
quiet, to drink at my water-trough

Y el bramido, otra vez retorciendo los hilos del orgullo acusando de cobardía, perversidad y, humildad, por sentirse honrado:

Was it cowardice, that I dared not to kill him?
Was it perversity, that I longed to talk to him?
Was it humility, to feel honoured?

Satisfecha la sed, la serpiente, como un majestuoso dios, mira en derredor y, lenta, con la dignidad de su supranatural aristocracia, torna la cabeza y la laxitud de su flexible cuerpo. Luego, lenta, lenta, muy lentamente, como un triple sueño, se desliza y, señorial, trepa a su oquedad de la pared de adobe.

Desaparecido el dios, ida la última contracción del sinuoso cuerpo, un inusitado espanto envuelve el alma del poeta, espanto que se confunde con la violencia de la cólera por no haber podido evitar la retirada:

....
Ands as he put his head into that dreadful hole,
And as he slowly drew up, snake-easing his shoulders,
[entered farther,
A sort of horror, a sort of protest agains his
[withdrawing into that horrid black hole,
....

De esta manera el poeta pierde la ocasión de alternar con uno de los grandes señores de la vida, con esa especie de dios o rey exiliado y sin corona que lentamente se desliza hacia su hórrida oscuridad, a reinar, allá muy dentro, en su latitud, en su oscura vastedad de nada, para ser, al mismo tiempo, oscura presencia.

«Snake», basado en la completa verosimilitud con un hecho de la vida cotidiana, donde la experiencia vital se viste de grandeza mítica, comparte la misma actitud de Wordsworth y Hardy. Wordsworth había hecho similar intento en «Resolución e independencia»; en él, el lugar común se transforma en una gigantesca fuerza sobrenatural llena de majestuosidad.

La serpiente que el poeta vio bebiendo de su pilón en Taormina una mañana calurosa, mantiene la simpleza de la culebra dorada venenosa, pero, al mismo tiempo, su imagen crece en dimensiones cósmicas. Vista desde un plano simbólico, la serpiente podría tenerse

como parte de esas oscuras fuerzas interiores que misteriosamente mueven los resortes de la conducta humana: el hombre sólo es el hilo conductor o el simple ser que las teme y rechaza. Lawrence, en piyama, podría tenerse como el hombre que todavía no se encuentra preparado para recibirlas o copar con ellas y que, debido a esa falta de preparación, no sabe cómo reaccionar: unas veces, se siente halagado; otras, la ira y el rencor emergen de su profundo ser.

«ELEGIA A UN MOSCARDON AZUL», GENESIS Y DESARROLLO

Nuestro poeta se encontraba escribiendo un hermoso soneto, «un dulce soneto de amor», y las formas verbales no cuajaban para lograr la rima con «azúcar». En ese preciso momento de imperiosa búsqueda, irrumpe el inoportuno moscardón azul. Luego, el zarpazo brutal que «como una terrible llama roja» ciega definitivamente la vida del insecto. Asesinado el díscolo visitante, «Mais qui dira les tors de la rime?» (14). Efectivamente, ¿quién dirá de los errores de la rima?

Y tenemos así, de manera consciente o inconsciente, formulada la bandera de batalla del poeta. Si, *Hijos de la ira*, en conjunto son el producto de una protesta contra todo —«el libro era también una protesta literaria», nos dice el autor (Cf. *Poemas...*, p. 194)—, una protesta universal que incluye «todas las iras parciales», la elegía al moscardón, por su parte, marca la protesta formal contra toda una tradición en la cual se había hallado envuelto el poeta desde sus años de juventud; en especial, es una protesta contra la sonetada que se había levantado en la poesía española desde 1939.

Desde nuestra apreciación, muy personal, claro está, el uso del verso de Paul Verlaine («Mais qui dira les torts de la rime?»), podría simbolizar el acto de protesta del poeta, su actitud de arrojar la máscara de una tradición en la cual cándidamente se había encontrado inmerso desde sus años de estudiante en la Universidad de Madrid. Si a nuestro poeta le interesa abrirse al grueso del sentimiento de lo que sale de dentro, la rima, la métrica, en general, son estructuras formales que impiden al vate calar interiormente con mayor libertad.

De esta manera, lo que inicialmente pretendía ser una broma contra la sonetada de 1939, llega a ser el acto de toma de conciencia frente a una realidad social y humana monstruosa. Por ello, los

(14) El citado verso proviene del poema de Paul Verlaine «Art poétique»: «O qui dira les torts de la Rime?» Para mayores datos, véase *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Editions Gallimar, 1962, p. 327.

dioses de la poesía pura, los ideales del surrealismo y del modernismo, ya no alcanzan para cubrir la vastedad de sus aspiraciones de poeta. La forma tradicional al estilo garcilasesco y herreriano, el soneto, en particular, tienen que ceder paso al soplo vitalizado de lo que sale de dentro buscando nuevas formas de expresión, que, de otro lado, todo lo cuestiona. En fin... desandemos un poco... Volvamos al comienzo.

Nos encontrábamos, decíamos, con que nuestro poeta, había sido interrumpido por el moscón, al cual brutalmente asesina, mientras escribía un dulce soneto de amor. Luego, brota el sentimiento de culpa. En Lawrence, notemos, ese sentimiento emerge al final, por inacción; en Alonso, por exceso de acción. Pero esta actitud no es rara en Alonso. En «La mosca envenenada», por ejemplo, cuyo asesino no es el hombre como en el moscardón, el sentimiento de culpa se transforma en una angustiada protesta:

Oh Dios de la vida:
¡Si es veinte de mayo,
si en rojos y en verdes estalla el jardín!

Es como si nuestro poeta, con las manos crispadas, estuviera clamando angustiadamente: ¡Cómo es posible! ... ¡Tú, que das la vida, asesinas a un inocente ser en pleno corazón de la primavera!

En uno y otro casos, son los seres buscadores y creadores de la belleza los que, por contraste, la destruyen. Es el hombre, que es amor, centro del mundo, el que se afana en buscar y atrapar lo hermoso; Dios, habita dentro del pecho del hombre y, profundamente, calla y, desde allí, muy dentro, fisga su creación y se regocija: «Yo soy tu centro, para ti, tu tema / de hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles. / Si me deshago, tú desapareces.» (D. Alonso, *Hombre y Dios.)*



Preocupado el poeta por hallar tras las aparencias físicas el sino de la vida y de la muerte, aproxima su lente escrutador al muerto moscardón y, lleno de deasosiego y angustia, exclama: «eras muy bello».

Esos ojos inmensos del moscón, tal vez, ventanales de un alma que posiblemente era «como un enorme incendio», sirven al poeta (influenciado por el modernismo), para elevar al artrópodo — mediante una comparación empequeñecedora— a la categoría de rey:

Grandes ojos oblicuos
te coronan la frente,
como un turbante de oriental monarca.

Para, luego, desbordarse en un desconsolado lamentar justificatorio en el cual se mezclan sus recuerdos de niñez (allá en el Ribadeo, mirando el desnudo y diáfano Cantábrico), en este diciembre claro, lleno de luces y colores que como bloques de mármol, «...brutalmente, / cual si el cristal del aire se me hundiera, / astillándome el alma sus aristas».

Dialogando con el muerto, busca el poeta razones justificatorias que mitiguen su dolor y conformen al insecto, ya visto como un rey. Nada que valga la pena se ha perdido este rey de la naturaleza y gran señor de los aires. Todo el mundo es igual: «eso es el mundo», siempre lo mismo; con sus luces y sus formas, el mismo cielo con nubes o sin ellas, las mismas flores, las colinas y los tejados del hombre «ya grises». «Nada más: siempre es lo mismo».

La vida se ha reducido a una necesidad «de ser futuros». Las experiencias vitales, las imágenes de color que «sordamente bullirá en tu nada», también han de ser oscuras presencias, y nada más que eso, cuando suene la hora de la muerte que con el sello de su impronta iguala a los seres de la naturaleza:

¡Oh pobre ser, Igual, igual tú y yo!

A estas alturas de nuestro estudio, cabe hacer una breve digresión en concordancia con Lawrence. El poeta inglés al dialogar o, para decirlo mejor, al pelear contra «el mosquito» (poema al cual aludíamos al comienzo de nuestro asedio) llegaba a similar confrontación. La diferencia estriba en que, con Lawrence, esa igualación del hombre con la naturaleza, ocurre cuando los seres están vivos y peleando:

Am I not mosquito enough to out-mosquito you?

Con Alonso, se ha dado con la muerte, muerte que, no solamente sella, sino que, de otro lado, cosifica a los seres:

Y fuiste cosa: un muerto
Sólo ya cosa, ...

Lo trágico de la muerte y, de la vida, es precisamente eso: la una, cruelmente cosifica y convierte a los seres en materia orgánica; la otra, solamente una necesidad o una ansiedad de ser futuros. Entre esos dos polos oscila la vida del hombre y de la naturaleza, «Si me deshago, tú desapareces» (cf. p. 12).

El poeta está consciente que los seres al morir han de volver al mundo, sí, por supuesto, pero como un «torrente oscuro» al mundo mineral para que ese misterioso Dios empiece «por enésima vez» su enorme rueda. ¿Fatalidad platónica? Tal vez. Pero, no solamente eso;

en el mundo de las ideas platónicas existe, al menos, la esperanza de la mejora escalonada; en el mundo de Dámaso Alonso, todas esas esperanzas se desgranan: «No me importa morir ahora, nada nuevo me pierdo», me decía el autor mientras conversábamos en Cleveland.

Mirando el concepto del amor con los ojos del amor cortés, la hembra puede ayudar a mejorar al hombre; por los ojos de ella, el hombre puede ver la belleza divina (platónica); pero, desde la otra ladera —para emplear una frase favorita del Maestro—, por esos mismos ojos penetra «la danza del deseo, / el bullir, los meneos de la hembra, / su gran proximidad abrasadora»; todo ello, «bajo la luz del mundo», donde, como queda dicho, todo es igual. Y, así, llegamos al límite del desgarramiento espiritual ante la brutal impotencia del hombre frente al sino de la vida y de la muerte:

¡Oh si pudiera ahora
darte otra vez la vida
yo que te di la muerte!

Concluimos, por ahora, diciendo que la originalidad de la elegía queda a salvo, gracias al gigantesco vuelo que el poema despliega hacia los caóticos y monstruosos pero, universales, temas de la vida y de la muerte. Simbólicamente hablando, la «Elegía a un moscardón azul», podría ser, continuando nuestro paralelismo con Lawrence, el acto de arrojo —en su doble sentido— de la máscara de la tradición en la cual se había hallado inmerso el poeta. En un plano más universal, es el desgarramiento de un alma sensible ante la impotencia del hombre frente a los universales conflictos de la vida y de la muerte.

Hijo de ese nervio vital de dura protesta, la elegía es la suma de dolor y desesperanza ante ciertas circunstancias de la vida.

Los temas y motivos que en el poeta inglés sólo se sugerían, en Alonso, se convierten en el grito angustiado de dolor y desconsuelo; dolor y pena, por la falta de comunicación, llegan a ser negras oquedades del ser y del no ser que palpitan y pulsan las laceradas carnes interiores.

JORGE RAMOS SUAREZ

Cleveland State University
RR. 1, Box 138
PIMENTO, Indiana 47866 (USA)

LAS PALABRAS DEL POETA EN LOS NIVELES-ECO, EN SUS MENTIRAS

¿Quién te arroja o te blande?
¿Qué inmensa voluntad de sombra así se obstina
contra un solo y pequeño (¡y tierno!) punto vivo de
[los espacios cósmicos?
No, ya no más, no más, acaba, acab.

(D. ALONSO)

A diario hay una selva en la que el poeta tiene que moverse, un pensamiento estético que quizás es historia y que se caracteriza por su demoledora capacidad de crítica. Todo se arrastra y se pierde en esta tarea decantadora de cambiar el tiempo en palabras. El alfil es de humo, el tablero, materia deleznable. Si el objeto fundamental de esta caída inexorable consiste en deformar el mundo cotidiano y sus cualidades inherentes para que así la mirada se demore sobre las cosas y reconozca sus figuras, parece claro que este esplendor debe nacer de unos determinados procedimientos, de una reglas arrojadas sobre nosotros y que milagrosamente no sirven para ajar el juego que uno espera olvidar. Las palabras del poeta nacen de los distintos planos que constituyen y conforman su relación emocional con el lenguaje. Relación pálida e infinita, que se mueve dentro de unos niveles-eco sentidos como vinculación aterradora a las fronteras, a las mudanzas del Arquetipo. Todorov dice que nada hemos avanzado en el hábito de ver, que seguimos desconociendo resignadamente las cualidades intrínsecas del arte literario. Jakobson, al construirlo, recorrió las glorias minuciosas. Afirmaba que el primer nivel en el que se mueve el poema es la entonación. Y esto, contemplado con una duda histórica, parece claro. Si el poema es la oración apretada contra un encadenamiento de posibilidades, las manías del sueño real encuentran su primera cadena, indudablemente, en la línea melódica trazada, en el tono elegido. Este hecho quizás sea para mí lo fundamental en el poema: es el nivel más elemental y el que lo define más plenamente; el que lo marca de un modo positivo, el que lo hace ese poema y no «otro» poema. En su laboratorio terrible, y como la flor, hecho más bien para la muerte, los poetas podrán afirmar oscuramente de las dificultades de la composición, y ellos saben bien que cuando un poema reposa, donde quiera que repose su sueño alucinado, lo único que hay que conservar en la cabeza para irlo perfeccionando es la melodía primera del poema que nos permite andar por él, la música callada y animosa que hiere durante largos

meses, esa arritmia precisa que a manera de contrapunto constituye su núcleo cordial. Esta entonación que cuenta los días lentos y aglutina los ritos es sin duda lo que Eicheembaum definió como principio constructivo del verso, y, como el destino que ya se ha ido, nace de una combinación de elementos que impulsan brutalmente a que el poema sólo sea leído de una determinada manera. Un poema bien escrito, es decir, un poema hecho de sueños y agonías, sólo se puede leer así, tal y como el poeta quiere que se lea, al igual que se recorren los jardines donde ilusionadamente fueron trazados, si ignoramos sus senderos tendremos que buscarlos pero no trazar otros, el desorden clamaría destruyendo la memoria limitada de las cosas, la forma de los mármoles que unen y separan los poemas es inalterable. Porque el poeta quiere que su poema sea leído tal y como va siendo concebido a través de sus mútiples metamorfosis, como una llanura antigua que ya para siempre será una diversa y solitaria llanura. Torpemente comprende que el poema tiene que ser de ese modo y no de otro. Pero, ¿puede el poeta imponer su voluntad de una manera total al lenguaje con el que trabaja? ¡Oh, los laberintos! Una vez elegida su forma son para siempre ese laberinto y no «otro» laberinto. La primera y más inmediata reacción es la de decir que a laberintos y poemas no se les puede imponer la voluntad. Pero Borges y Dámaso Alonso nos han enseñado que unos y otros son fruto de la imposición de una voluntad que con frecuencia nace de las sombras. En realidad, volviendo a nuestro agotador encadenamiento de posibiliades, el fuego que arrastra al crítico y al poeta está sujeto a una gradación que nace de un justo ejercicio. Si desde antiguo nos fulmina la pasión, pese a que dejemos laberintos y poemas inconclusos, los muros son siempre muros y se hacen con un determinado material que ciertamente no es de la misma naturaleza serena, pues el nuestro se deforma entre las dos articulaciones del lenguaje. A pesar de ello algo tiene que ver con otro tipo de materiales: es limitado, y como tal, al menos en este nivel, puede ser cercado y seducido. Sigue envenenándonos y algún día acabará con nosotros, pero nos deja agradecidos de memorias, porque cuando encontramos un poema bien hecho parece que faltan pocas cosas allí. Con frecuencia es reflejo del crepúsculo o de la noche. ¿Son infinitas las posibilidades del poema por lo que se refiere a sus principios mínimos constructivos? Los ecos son infinitos, las posibilidades del poema, una vez sometido a su tono-creador, se reducen considerablemente y son perfectamente medibles, como es medible la noche, limitado el crepúsculo. Estas posibilidades, pues, parecen infinitas en lo que, para entendernos, podemos llamar «trance creador», ese momento en que se agolpa el

lado oculto del ser, las posibilidades del ser, pero son limitadas en este plano de la realización de la creación, cuando ya trabajamos con un número determinado de vocales, con una limitación determinada de sonidos con eco intelectivo, y aun sin este eco serían limitadas, dado que las posibilidades de combinación fonológica son reducidas; otro tipo de realizaciones no constituirían poema si no estuviesen limitadas por normas sentimentales o socio-históricas, serían simplemente sonidos absurdos, libres de todo contenido emocional. En ese primer nivel, el de la entonación, que constituye la base esencial del poema, se trata de utilizar a fondo los recursos limitados del ritmo, acentuación, rima, cómputo silábico, aliteraciones, etcétera; indudable parece que dondé aumenta el número de posibilidades combinatorias es en el verso libre, de ahí su extremada dificultad, y de ahí también sus múltiples e insospechadas realizaciones fónicas. Y no es difícil encontrar ejemplos en donde los resortes utilizados responden a lo poética y humanamente posible. Existen donde ya no hay selva y todo es orden, ley, realización perfecta. La lectura, a veces, nos conduce hasta ellos, la memoria recoge las fórmulas irrepetibles y se fatiga en su larga soledad. Debido a su trama algunos poemas llegan a ser lo que forzosamente tienen que ser. Las posibilidades del material lingüístico dentro del primer nivel pueden ser explotadas al máximo, pues las combinaciones son limitadas en teoría, aunque infinitas, por suerte, sus realizaciones. Es el momento de aprovechar con usura los días, pues el poeta es entonces un ser abominable que trata de hacer signo una melodía que nace de los signos, mentira su eterna mentira repetida que a veces da en el centro de las cosas y desencadena la calma, el manipular embarazoso de recordar la vida.

MANUEL VILANOVA

Polígono de Coya, 16-11.º
VIGO

CARTA QUE ESCRIBE DON LUIS DE GONGORA A DAMASO ALONSO

Mi muy celebrado don Dámaso Alonso:

En este mundo, que es el otro para los vivos, no andamos tan a oscuras como pudiera parecer a los que discurren con una simpleza que considero disculpable. Voy a ver si me aclaro. Entre el aquí y el allí hay un muro bien invisible; pero mientras nosotros podemos traspasarlo, a ustedes no le es concedido ese privilegio, pues que alguna compensación habría de tener morirse. De otro modo, no podría disponerme a escribiros. La muerte consiste en poder contemplar las dos caras de la moneda, eso sí, ayudados por quienes de continuo arriban a este territorio.

Mi don Dámaso: no sé si me tendrá por desagradecido a causa de no haber intentado hasta ahora manifestarle mi débito hacia usted, lo mismo que hacia otros. Mi retraso es casi de medio siglo; pero tome en cuenta de disculpa lo que antes le explicaba. Hasta que no llegaron por este reino los que traían noticias ciertas sobre el particular, estuve a ciegas. Bien conoce quien fue, y es, para mis efectos y afecto don Miguel Artigas. Pues don Miguel ya me puso en camino de percatarme de esa sonada hazaña a vuestro cargo, que no menos supone sacar toda la luz posible a mis *Soledades,* hasta entonces tenidas por oscuras sin remedio, durante dos siglos largos, ya es decir. Protesté en vida lo que pude sobre tan descompasada creencia y de muy poco o de nada sirvió. Sabido esto, figúrese cómo me conmovería el relato de ese rescate, de esa empeñadísima pelea con mis palabras. Puestas en cristiano las *Soledades*, yo me sentí menos solo que nunca. Esto no se paga.

Tenía mucha curiosidad por conseguir noticias sobre vuestra persona, ya que el crítico y el erudito siempre resulta remoto y hasta antipático. Pero si era también un poeta ... Mientras anduve por ahí, procuré poco roce con esas especies, que no me resultaron lo que se dice favorecedoras. ¿Sabéis por quienes empecé a conoceros mejor? Seguro que lo adivinasteis al punto: por Ignacio Sánchez Mejías y

Federico García Lorca. ¡Vaya pareja! El saladísimo torero me puso al tanto de la admirable tropa de poetas, a la que me aseguran siguen llamando los del 27 (matemática manera de nombrar). Me contó, con pelos y señales, la memorable juerga lírica que os corristeis en Sevilla junto con Salinas, Lorca, Villalón —de esta parte— y Diego, Guillén y Alberti, aún en ésa. Pero nadie me ha dicho tanto sobre este asunto y todos como el gran Federico, alborotador del silencio en que hasta su llegada nos hallábamos. El me insistió en que usted no era ni por pienso ese erudito colmado de sequedades, que es lo normal. Unas cuantas anécdotas suyas bastaron a convencerme de lo que Federico aseguraba, y a pasmarme, mi don Dámaso, a pasmarme, con no puede imaginar qué gozo, de que un hombre de libros fuera a la vez un hombre chiflado por la vida.

Claro que después de esa sorpresa, me dije que lo mismo me había pasado a mí, aunque sin llegar al extremo de Lopillo, y corramos un tupido velo. Usted dispense si es vanidad suponer que la afición a quitarle el polvo a mis versos y a minerear en ellos, pudo venirle de la simpatía nacida al enterarse de las trapatiestas en mi Córdoba, de mis afanes cortesanos fallidos, de mis ganas de vivir no sólo la poesía, lo que no excluye mi afición, y bien lo sabe, a los antiguos en latines. Que la brisca, las corridas de toros y el sabor del vinillo, por mi parte se llevaron muy bien con Polifemo, el hipérbaton y la lengua trabajada hasta lo posible. ¿Y por qué iban a andarse con disgustos?

De sobra estoy impuesto en que usted quiso siempre distanciar sus inclinaciones gongorinas de sus inclinaciones de poeta propio. No es que me enfade su conducta, válgame Dios, mas ¿para qué voy a ocultarle cómo me hubiese complacido no tener que hablar de separación? Si sus amigos se pirraban por seguirme, por declararse hijos míos, aunque siempre hay exageraciones en esto, no tiene gracia, compréndalo, que a la hora de escribir lo suyo, usted declarase su amor a otros, no a mí. Resignado hace tiempo que estoy, aunque algún reconcomio me queda. Sin embargo, no pierda cuidado por ello.

Hace no mucho he sabido que usted dió a la estampa, va para treinta años, me dicen, un libro de versos, o de poemas, al que puso por nombre *Hijos de la ira*. Gran despiporrio armó, algo semejante al de mis *Soledades*, y excúseme la comparanza, siendo obras tan absolutamente distintas. En puridad, usted, mi don Dámaso, dio con esas poesías una estocada entera y a volapié neto, mortal de necesidad, a lo que quedara todavía de seguidores de mi estética o del arte por el arte. Si como crítico había hecho lo posible por sacarme

del sepulcro en que me tenían doblemente los faltos de sentidos para aprecio de la belleza, como poeta procuró, con gesto terrible, que me reenterraran no sé hasta cuándo. Y esto no es reproche, faltaría más echárselo a quien tanto debo.

De esta tristeza, que ya ve no le oculto, me ha distraído mi buen paisano Ricardo Molina, al relatarme, con la debida calma, visajes y pormenores, sus últimos trabajos para averiguar cosas poco claras de mi vida y de los míos, entre ellas lo de la limpieza de sangre. En esos trajines biográficos a mi costa, ¡qué cerca que anduvimos! No he de decirle lo que me reí con algunas de las peripecias que Molina me ha contado. Me figuro la cara de aquel tabernero al que usted preguntó cómo se mentaba el plural de las copas de vino que sostenía ante su vista. Eso es investigar con salero y sabor. Para mí que lleva dentro, además de a la Andalucía de la e, a las demas Andalucías.

Aquí debía concluir esta epístola, mi don Dámaso, que lo tardío y cierto bien se compaginan. Mas algún diablillo me sopla que la alargue. Y hablando de soplos, ¿no es verdad que se han vuelto nuevamente las tornas de la poesía y se habla de estética, de lenguaje artístico, de lo bello y de lo puro? No piense que estoy abriéndome como un pavo real, no, aunque noto alegría. Nada de revancha, se lo juro, ahora que sí un oreo de juventud. Sin perder la calma, por supuesto; desde que tengo, al fin, estatua en mi Córdoba, miro las cosas de otra manera. Claro, a cierta altura. Perdí la memoria antes de lo que es corriente a la hora de morir; la recobré justo al cerrar los ojos, para abrirlos en seguida. Sería inútil explicárselo; y no tenga prisa por dar con el intríngulis de este asunto.

Vamos a ver, mi don Dámaso, si me sale la petición. Usted se ocupó profundamente de mí, aunque su poesía, y no es por alabar, pero ¡qué poesía para estremecer los huesos y el ánima!, iba y va por otros pagos. Lo que yo intento rogarle es que ahora, igual que entonces, eche una buena mano, como suya, a los poetas que quieren que el verso de España tome nuevas sendas. Entre poetas, la lógica no es cosa de recibo; pero tampoco hay por qué mandarla a paseo. Usted tiene bríos para esa faena, ¡vaya si los tiene! Y los vivos necesitan más ayuda que los muertos, se lo digo yo.

Confío en que atienda ese ruego y me perdone haber prolongado tantísimo la manifestación de mi homenaje y de mi gratitud para siempre. Hay que salvar la lengua española, oigo que ha dicho con preocupación ante las barbaridades consumadas. Bien que me afané yo en ese menester. Y la lengua poética, como no pretendo descu-

brirle, es importantísima parte de la misma. Así que buen modo será de que caigan dos pájaros de un tiro.

Y nada más, bastante es. Cuídese mucho y sea feliz.

Suyo.

DON LUIS DE GONGORA

Post-scriptum: Artigas, Sánchez Mejías, Federico, Salinas, Villalón, Leopoldo Panero, Molina, uno nuevo, llamado Souvirón, y otros tantos, me encargan especiales expresiones para usted.—Vale.

Por la transcripción:

LUIS JIMENEZ MARTOS

Corregidor Alonso de Tobar, 19-6.º B
MADRID-30

PROBLEMAS Y METODOS DE LA FILOLOGIA EN LA OBRA DE DAMASO ALONSO

Este trabajo fue redactado en su parte esencial hace unos diez años y debió aparecer en el *Homenaje* que ofrecimos discípulos, colegas y amigos a Dámaso Alonso. Ahora lo pongo al día, teniendo en cuenta que en estos diez años ha habido un desarrollo extraordinario de algunos métodos y de algunas preocupaciones que atañen sobre todo a la aplicación de la lingüística a la obra de arte, en una dirección que se quiere diferente, en parte, de la que, con variaciones importantes, representó la escuela idealista de estilística. En un trabajo de conjunto presenté hace años para un público no español las direcciones esenciales de la investigación hispánica en el terreno de la estilística, y ya indicaba cómo las tendencias esenciales habían representado un desarrollo autónomo, con antecedentes en la tradición retórica, de muchos temas y problemas de la nueva poética; asimismo, en una comunicación al Congreso de Hispanistas de Salamanca en 1971, puse ya de relieve las coincidencias y diferencias de los resultados de la interpretación e investigación hispánica con algunas de las tendencias estilísticas últimas. Me refiero sobre todo a ello en esta nueva redacción de mi trabajo, dejando casi sin tocar todo lo referente a la investigación lingüística, dialectológica, de Dámaso Alonso. Por otra parte, la actividad científica de nuestro Maestro en los últimos años se ha dirigido más a temas de biografía literaria que a nuevas interpretaciones de textos, con lo que las ideas y metodología no han variado. Las nuevas direcciones representadas sobre todo en Europa por las aplicaciones del estructuralismo y generativismo a la obra literaria, por la vigorosa reviviscencia del formalismo checo y ruso, y por la dirección última de la «lingüística» del texto» *(Textlinguistik)* (1) en Alemania, pueden ofrecer nuevas ma-

(1) La bibliografía ha crecido mucho en estos años. Sin embargo, los trabajos tienen casi todos un carácter teórico, y ha habido pocas aplicaciones prácticas. Sobre la lingüística del texto, v. *Beiträge zur Textlingüistik*. Herausgegeben von Wolf-Dieter Stempel. München, 1971. *Text. Bedeutung. Aesthetik.* Herausgegeben von S. J. Schmidt. München, 1970 (2.ª ed.). Un resumen conciso en «Textgenerierung und Textproduktion», en Teun a. van Dijk, *Beiträge zur generativen Poetik*. München, 1972. Para el estado de las direcciones de la ciencia literaria, más directamente relacionadas con la gramática generativa y el formalismo ruso, Jens Ihwe:

neras de contrastar la solidez de las ideas de Dámaso Alonso y su eficacia, que, por otra parte, pueden ser comprobadas a cada momento. Por mi parte, en algunos de los estudios de interpretación de textos que he publicado estos años (sobre Dante, Salinas, Valle-Inclán, antes sobre Unamuno, en estos días sobre Azorín) he procurado utilizar todas las metodologías, pero partiendo en principio de las de la escuela hispánica.

No hará falta repetir lo que se ha dicho, sobre todo en la ocasión de haberse jubilado Dámaso Alonso después de una labor cuyo sentido histórico ha fijado Rafael Lapesa. En este nuevo homenaje podrán verse puestos de relieve una vez más los rasgos de la obra de quien tanto ha dado y a quien tanto debemos todos los que amamos la lengua española, en pasado, presente y futuro, en la unidad de sus fuerzas y obras.

LA UNIDAD DE LA LINGÜISTICA

En algunos trabajos anteriores sobre Dámaso Alonso y en general sobre las escuelas y tendencias hispánicas he destacado cómo la unidad de la lingüística ha sido algo vivo y operante en nuestro mundo científico. En un momento de resumen y examen de la ciencia del lenguaje, André Martinet, decía: «La unidad de la Lingüística..., ¿realidad o piadoso deseo?» En un trabajo introductorio de la miscelánea *Linguistics Today* (2) lamentaba que la meta apareciera más lejos que nunca ante quienes creen que tal unidad había de ser alcanzada, y ya advertía que «había una lucha entre las escuelas viejas y conservadoras y entre las nuevas corrientes semiinformadas y con excesiva tendencia a lo teórico». Posteriormente la lingüística ha ido tomando un papel central en las humanidades, y se ha criticado una excesiva aplicación de conceptos y terminologías de la ciencia del lenguaje a otros campos de estudio.

La unidad de la lingüística entendida en un sentido amplio es una característica, como decíamos, de la obra de Dámaso Alonso. En él responde a tres instancias esenciales:

A) Un sentido vivencial del lenguaje en que éste aparece incorporado a la experiencia total del mundo. Dámaso Alonso continúa una

---

Linguistik in der Literaturwissenschaft. München, 1972. Para las direcciones francesas, v. *La Stylistique*, n.º 3 de *Langue Française*. Larousse, 1969. A. J. Greimas: *Essais de poetique semiotique* (conjunto de estudios de diversos autores). París, 1972. Otras obras serán citadas en el momento oportuno.

(2) *Linguistics Today. Published in the Occasion of the Columbia University Bicentennial.* Edited by André Martinet and Uriel Weinreich.

línea de exaltación del lenguaje que es tema de su propia creación poética. Así va a escribir sus *Tres sonetos sobre la lengua castellana* (3) en los que desarrolla su emoción profunda y alerta en una línea ¿romántica? tan ligada con el nacimiento de la filología románica. En él el lenguaje es descubrimiento del mundo, expresión profunda y decisiva en la palabra poética, obra total del hombre, lazo que une a miles de hombres. Y siempre más como fuerza que como resultado, energía viviente y vivificadora.

B) En estos mismos «Sonetos» la lengua aparece como institución unitiva de un grupo humano con una unidad de destino espiritual. Hasta hace unos años, la lingüística se afirmaba como descriptiva y no como prescriptiva. Pero en las escuelas hispánicas ha habido siempre una preocupación por la norma y las fuerzas de nivelación; la tradición gramatical española, de tanto interés científico, se renueva en las obras de Amado Alonso, Gili Gaya, Salvador Fernández, etc. Hace años se llegó a hablar de que el lingüista era un «científico social» y que podía sugerir de qué manera pueden ser conseguidas en mayor grado la estabilidad y la eficacia de comunicación. Posteriormente hubo un desarrollo de la sociolingüística que se afirma como distinta de la anterior sociología de la lengua, y el desarrollo espectacular de la teoría de la información y comunicación aplicadas. Los nuevos conceptos de codificación y códigos (Bernstein) en relación con la educación, la consideración de las «barreras lingüísticas» (Oevermann) y una nueva clarificación de la lingüística aplicada y de la didáctica de la lengua, ofrecen unas perspectivas que Dámaso Alonso había desarrollado en sus estudios y advertencias sobre el problema amenazador de la dispersión del léxico hispánico, y en varias comunicaciones académicas (4) va a pedir medios eficaces para esa necesidad de todo sistema de signos comunicantes, que es la identidad de cada forma.

C) Una fusión de métodos tradicionales y nuevos en un sentido histórico y una moderada, pero firme, teorización. Quizá sería necesaria una síntesis más precisa que lo que ofrecen estas notas, que no son sino un programa de posibles estudios posteriores.

---

(3) *Tres sonetos sobre la lengua castellana.* Madrid, 1958.

(4) «Unidad y defensa del idioma», en *Memoria del Segundo Congreso de Academias de la Lengua Española*, 1956. «Para evitar la diversificación de nuestra lengua», en *Presente y futuro de la lengua española.* Actas de la Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas. Madrid, Cultura Hispánica, 1964, tomo II, pp. 259-268. Publicación de la Oficina Internacional de Información y Observación del Español (OFINES). *Unidad y defensa del idioma* en «Los españoles no somos los "amos" de nuestro idioma», en *Tele-Radio*, Madrid, abril-junio 1966, núm. 1, pp. 7-12. «El español, lengua de cientos de millones de hombres» (sus problemas entre el siglo XX y el XXI), en *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua*, San José, 10 de noviembre de 1932.

Aunque más abajo me refiero a la tipología de los trabajos dialectológicos de Dámaso Alonso, extraigo de algunos de ellos lo referente a este apartado. Cuando la aplicación del estructuralismo a la dialectología estaba en sus comienzos, y antes de que Uriel Weinreich, en 1954, hablara de la escasez de trabajos de dialectología que reunieran los métodos clásicos con los estructurales (desarrollados después en España por Diego Catalán, por Alvar, etc.), Dámaso Alonso, con la colaboración de discípulos de la altura científica de Alonso Zamora y María Josefa Canellada, conjugó la descripción fonética más rigurosa con la consideración estructural del fenómeno de abertura de las vocales andaluzas (5). Posteriormente Alvar dedicó una gran atención a este fenómeno, que se ha considerado como importante, por ser una alteración del sistema español. También Dámaso Alonso, de una manera intuitiva, advirtió sobre otro fenómeno importante del andaluz, la palatalización de la *a*.

En la delimitación de los sonidos la estrategia de la fonética y la fonología ve un problema esencial. El distribucionalismo distinguía entre variantes posicionales y no posicionales, y en general parecía que la posición final ofrece menos posibilidades operativas que la inicial. En la estructuración de la sílaba *de* la nasalización es de gran importancia. En el estudio que Dámaso Alonso dedicó a engalar (6) la etimología *in alare* le hace considerar una serie de formas alófonas al servicio del mantenimiento del sufijo. La *—n—* se mantiene como final (es decir, según un criterio de distribución) y aunque se llegue al amalgamiento (usando este término de Martinet) se tiende a la diferenciación de los componentes. La comparación con *engader* y con *fumeiro, fungueiro* es también de mucho interés.

En otros trabajos se destaca este aspecto morfonológico. En el estudio de *ozca* «paso entre peñas» Dámaso Alonso atribuirá a una razón estructural la conservación de las oclusivas sordas, a consecuencia del desequilibrio articulatorio entre vocales acentuadas y no acentuadas (7).

---

(5) Dámaso Alonso, Alonso Zamora Vicente, Josefa Canellada de Zamora: «Vocales andaluzas». Contribución al estudio de la fonología peninsular, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1949, III, 209-230.

(6) «Gallego-asturiano "engalar", "volar"». Casos y resultados de velarización de -n- en el dominio gallego, en *Homenaje a Fritz Krüger*. Universidad Nacional de Cuyo, 1954, tomo II, páginas 209-215.

(7) «Gall.-ast. "ozca", "paso entre peñas"», en *Der Vergleich*. Literatur und Sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe Hellmuth Petriconi, Hamburger Romanistische Studien, 1955, Reihe A, XLII = Reihe B, XXV, pp. 199-204.

Si el lenguaje se concibe como un sistema de dos clases, el léxico y la sintaxis, según Bühler, en la constitución del vocabulario de una lengua obran todas las fuerzas lingüísticas. La unidad de la lingüística se advierte en los trabajos de Dámaso Alonso que va a considerar todas esas fuerzas y tensiones constitutivas, presentes en cualquier unidad de expresión, desde la palabra limitada de un dialecto hasta el verso de un gran poeta.

Ciñéndonos a los estudios de historia de palabras advertimos cómo en ellos hay un inventario minucioso, mediante la encuesta directa e indirecta, hay casos de interrogación reducida a un solo vocablo y sus formas, fijando si las variantes pueden llegar a diferenciar significaciones, y si precisamente cumplen esa función (así en el estudio de *rotulare)* (8). Esa riqueza de inventario exige una crítica de cada forma, por su procedencia, por la calidad social del informante, etc. La eliminación de etimologías populares (en el caso de *lata)* (9), la homonimia (en el caso de *alambrar),* precisión por el argumento pragmático, qué repercusión puede tener, así en el caso de *lata* (10) por escritores, con la valoración de las posiciones estilísticas de Valera o Unamuno, su incorporación al léxico como «palabra satélite» (como diría Wartburg). En la precisión sobre la definición, es decir sobre la realidad exacta que designa la palabra, el método de palabras y cosas se aplica sistemáticamente en la descripción de los objetos, de su forma, función y esencia mecánica [véase especialmente *Gallego, bordelo, abordelar* (11)]; también (12) la forma de un objeto descrita minuciosamente le lleva a eliminar la explicación de *fungueiro* por cruce con *fumariu.*

Lo mismo puede decirse en el caso, o casos de palabras cuyo contenido no es estrictamente material. En el estudio de los derivados y sustitutivos de *sauco* (13) hay un inventario acabado de todas las supersticiones relativas a esta planta, y refiriéndonos a lo dicho antes, a todas sus posibilidades como materia de objetos distintos, útiles o lúdicos. En caso de la etimología de *enxebre* (14) hay un análisis de los contenidos de esta palabra, verdadero símbolo de un sentimiento de particularismo muy intenso. Como ya vimos en el apartado rela-

---

(8) «Representantes no sincopados de rotulare», en *RFE,* 1943, XXVII, 153-180.

(9) «Español "lata", "latazo"», en *Boletín de la Real Academia Española,* 1953, XXXIII, 351-388.

(10) «Etimologías españolas», en *RFE,* 1943, XXVII, 30-43.

(11) «Gallego "bordelo", "abordelar"», en *RFE,* 1950, XXIV, 238-248.

(12) Véase el trabajo citado en nota 6, p. 213, nota.

(13) «El sauco entre Galicia y Asturias» (nombre y superstición), en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* 1946, 2 de enero de 1932.

(14) «Enxebre», en *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 147, II, 523-541.

tivo a los métodos dialectológicos hay una comparación intensa y extensa del léxico románico y aun extrarrománico.

Pero junto a esta riqueza y escrupulosidad en los inventarios, la organización y tipología de los estudios etimológicos de Dámaso Alonso abarca toda la metódica tomándose cada procedimiento de análisis y explicación según la necesidad inmediata. Así en estos estudios, comenzados desde 1940 (15), se plantea todo lo que Wartburg, en 1954, decía que habían sido los móviles esenciales en el planteamiento del FEW:

«Dès le début une condition essentielle de travail avait été de résoudre les questions relatives au groupement des mots, à leur succession, à la façon dont ils sont remplacés les uns par les autres, à leur répartition géographique et à leur déplacement d'une région à l'autre». Dámaso Alonso que por otra parte estudió, comentó y tradujo las obras del gran filólogo suizo (16) siguió desde el principio los métodos clásicos, distribución geográfica de las formas (con una determinación de áreas concentradas, laterales, dispersas, etc.) (17) relación de límites fonéticos y límites léxicos (precisando las no coincidencias); en la organización de los campos léxicos distingue la descripción «para-objetiva» de la impresionista dada por el campo léxico, (Dámaso Alonso hace, con respecto a la primera una descripción acabada del sauco); todo el estudio sobre «Junio y Julio» (18) es una muestra estupenda de cómo se constituye un campo léxico, explicándose, por ejemplo, la polarización léxica en series paralelas (p. 452). También en el estudio del portugués *estiar* (19) hay una clasificación de campos metafóricos, por imágenes dominantes, mostrando además el sentido dinámico de estos campos: «Entre esos grupos de verbos hay originarios matices de significación, pero todos pueden sustituirse y constantemente se sustituyen en la imprecisión del habla». También en la explicación de *alambrar* «clarear el cielo» se establecen series metafóricas paralelas. Se estudian las distribuciones geográficas de formas y contenidos. Y desde los primeros trabajos se observa en esa totalidad metódica junto a las formas de interpretación clásicas, homonimias, mutilados fonéticos, también la fusión de las perspectivas onomasiológicas y semasiológicas. Baldinger había de indicar, en aquellos años, que la semasiología y la onomasiología eran dos mé-

(15) Véanse los trabajos citados en notas 8 y 10.

(16) *RFE*, 1937-40, XXIV, 384-396.

(17) Véanse los trabajos citados en nota 10, y más abajo en nota 18.

(18) «"Junio" y "Julio" entre Galicia y Asturias», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1944-1945, I, 429-454.

(19) «Del Occidente de la Península Ibérica», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1953, VII, núms. 1-2. Homenaje a Amado Alonso, tomo I, pp. 157-169. [I. Portugués «estiar», II. Gall.-ast. «bedro» «estivada».]

todos que investigaban la misma realidad, el mismo objeto desde perspectivas distintas. Hay que destacar establecimientos de series semánticas (en el estudio de *sotaque)* y también la importancia de las agrupaciones etimológicas. La ordenación precisa de los matices de significación se da en el caso de la bifurcación semántica (estudio sobre *lata)* con una comparación estructural de los hechos españoles y franceses del sur.

Sería prolijo revisar estos trabajos a la luz de la actual semántica generativa, que ofrece nuevas posibilidades, pero de la cual no tenemos sino trabajos teóricos. En los trabajos de Dámaso Alonso estaba patente la formación de familias de palabras con encadenamiento de estructuraciones semánticas, motivadas o ayudadas por la diferenciación fonética.

LA DIALECTOLOGIA

Los estudios lexicológicos de Dámaso Alonso se basan en gran parte en materiales acumulados en encuestas dialectales. Se ha destacado ya, por Rafael Lapesa entre otros, el impulso dado a la dialectología por Dámaso Alonso en los años de la posguerra española. Aparte de su actividad como director de muchas tesis doctorales, Dámaso Alonso dedicó una actividad especial al estudio de las hablas intermedias entre el dominio gallego y el astur leonés, ha estudiado características léxicas y fonéticas y problemas de límites fonéticos y léxicos. En las áreas estudiadas, con aplicación de todos los métodos, se ven fenomenos muy importantes para determinar los conceptos de partición y fragmentación lingüística. Un aspecto interesante es la relación de límites fonéticos y léxicos; en el dominio estudiado las isoglosas fonéticas no coinciden con las léxicas, lo que da una curiosa forma a la estructura de esas hablas, y a veces la variedad de isoglosas fonéticas destaca con la unidad del léxico.

Dámaso Alonso ha agotado el inventario de variantes, marcando el carácter de convivencia de formas distintas, a veces con atención a lo que se empezaba a llamar hacia 1950 isoglosas verticales. En el estudio de *sotaque,* por ejemplo, rectifica la opinión de que sea una forma exclusivamente popular. En otras ocasiones recurrirá a la conciencia lingüística del hablante (encuesta sobre la expresión «de noche ciego»). No deja de seguir la corriente general sobre inestabilidad del dialecto, motivada por el alejamiento de las normas literarias y centros de irradiación. Pero observa también cómo puede llegar a formarse una organización areal de un sistema. En su estudio sobre

la metafonía y el neutro de materia (20) advierte cómo en Lena llega a funcionar de modo casi perfecto una categorización de masculino frente a neutro de materia.

También tiene el aspecto diacrónico una presencia en estos trabajos. El dialecto como depósito de arcaismos *(lorum)* (21) alternancia de formas apofónicas *(benedīctus/benedĭctus)* (22). La persistencia de formas en dialectos periféricos se indica en el hecho de que una partícula puede persistir con un uso especial (el sentido de *sa* <ipsa en asturiano se reduce a un intensificativo; lo mismo en *sotaque* en donde *ecce* puede tener valor de énfasis). Las variantes cuando se advierten organizadas pueden dar una imagen dinámica del lenguaje. Así se muestra cómo entre Asturias y el este de Galicia se encuentran todos los procedimientos de diferenciación de *junio* y *julio,* como compendio de lo que esparcidamente ofrece la Romania.

La consideración de áreas en los estudios de dialectología de Dámaso Alonso comprende el estudio de las áreas dispersas como restos de áreas mayores (metafonía), con una comparación románica constante. Tanto en el estudio de formas y problemas fonéticos (por ejemplo, las formas con —*c*— de los derivados de *sambucu*; problemas de nasalización, resultados cacuminales de —*ll*—) como morfológicos (metafonía y neutro de materia) o léxicos y semánticos la unidad de la Romania está presente.

AREAS Y FORMACION DEL DOMINIO PENINSULAR

La consideración de áreas y límites estaba en esos trabajos limitada a regiones dialectales. Pero en *Temas y problemas de la fragmentación fonética peninsular,* (23) se abordan una serie de problemas y fenómenos determinantes de la posición del español entre las lenguas románicas y la formación de zonas interiores. La diptongación, el problema de las vocales finales; la palatalización de la *u;* las soluciones de los esdrújulos latinos; el celtismo de los resultados de *kt;* los resultados en *ll* de los grupos con yod; el problema de la alternancia *b/v,* en donde prueba la existencia de zonas de labiodental en la Península Ibérica; los ensordecimientos, y la metafonía, se estudian con todo rigor.

---

(20) «Metafonía y neutro de materia en España», en *Zeitschrift für Romanische Philologie,* 1958, LXXXIV, 1-24.

(21) Véase nota 10.

(22) Véase nota 13.

(23) En *Enciclopedia Lingüística Hispánica.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, tomo I, suplemento, pp. 1-215.

HISTORIA DE LA LENGUA

La historia de la lengua tiene una perspectiva estilística en Dámaso Alonso. Si abstraemos los resultados de sus trabajos en un plano de historia según grandes fenómenos, tendremos que detenernos en los estudios sobre la lengua de Gil Vicente, con una interesante exposición de los problemas de relación idiomática entre españoles y portugueses (24), y naturalmente el estudio de los cultismos en Góngora, con relación a la historia de esa parte de nuestro léxico (25). Los problemas del español primitivo también se tratan al estudiar las jarchas (26).

RESUMEN DE ESTA PARTE

Hemos podido ver cómo la lengua aparece en Dámaso Alonso como un objeto de análisis que muestra su dinamicidad esencial. Es un código de comunicación que por una parte tiene sus fuerzas internas, en una organicidad constante, en un apoyo de todas las partes del sistema o de los sistemas unidos. Hoy se ha rectificado la célebre frase de Saussure, y se dice (por Wandruszka) que la lengua es un sistema de sistemas. Eso se advierte precisamente en los estudios lingüísticos de Dámaso Alonso.

DEL HABLA COTIDIANA A LA POESIA

En lo que llevamos visto podemos advertir cómo Dámaso Alonso, en varias ocasiones y especialmente en los estudios de «biografías» de palabras, presta una atención frecuente a las relaciones entre expresión y contenido, entre estructuras fijadas no sólo por los factores de evolución poética, sino por interferencias con otras y con la articulación de los significados. En determinados momentos ve la interrelación de los niveles de lenguaje y de factores culturales. En el desarrollo de su obra científica vemos cómo desde los primeros trabajos hay esa unión de «lengua» y «literatura» (para emplear términos tradicionales), que es característica de la escuela española, hispánica más exactamente, de filología.

Así en sus primeros trabajos sobre Góngora hay de un lado una actitud de «el lector» y de un «lector» poeta, con una componente generacional (algo parecido ocurrió en el formalismo ruso). Hay un en-

(24) *Gil Vicente. Tragicomedia de Don Duardos*, tomo I, texto, estudios y notas. Madrid, 1942.

(25) *La lengua poética de Góngora*. Madrid, 1935.

(26) «Cancioncillas "de amigo" mozárabes», *RFE*, 1949, XXXIII, 297-349.

frentamiento con un autor difícil, negado en sus valores por la crítica tradicional. Y en el análisis de sus obras, ya hay una primera interpretación lingüística de la poesía. Se dieron en sus investigaciones condiciones que hoy se exponen para determinar el «status» de una ciencia de la literatura. Posteriormente, veremos que la aplicación lingüística se basa en una teoría general. Veremos que Dámaso Alonso afirmará, hacia 1947 que el objeto de la Ciencia Literaria es el conocimiento científico de las obras literarias, en su «unicidad» y afirmará, decidida y constantemente, el caracter lingüístico de la obra de arte con palabras. Recientemente Ihwe ha planteado los problemas en términos casi exactos. «El primer objeto de la Ciencia Literaria, o Ciencia de la Literatura (su datum objetivo) es absolutamente claro la obra de arte con palabras *(Sprachkunstwerk)* concreta e individual... o bien el conjunto de tales objetos. Si nosotros, en esta afirmación partimos de que «concreta» («dada concretamente») debe entenderse en algún sentido «físico», entonces implica un desarrollo que la redondee..., que el objeto primario de la Ciencia de la Literatura son objetos lingüísticos. La tarea de la Ciencia de la Literatura es de un lado justificar la «lingüisticidad» de la obra de arte con palabras y de otro lado determinar las «differentiae specificae» que permiten delimitar la obra de arte con palabras de los demás objetos, lingüísticos no-artísticos». Y, también, exigirá que se decida el sentido que hay en el status lingüístico de la obra de arte con palabras y qué teoría subyace en ello (27).

Si repasamos el índice de los pasajes que Dámaso Alonso dedica a estos temas en *Poesía española* (en adelante *Pe)* encontraremos cómo ya hacia la fecha indicada, había planeado la necesidad de un conocimiento científico de la obra de arte, como crecimiento de manera natural y biológica en su vida misma (10), la unicidad de aquélla (398), ahí se pregunta «Lo único ¿podrá ser objeto de conocimiento científico?», también discutido punto en la última bibliografía, por ejemplo en Weinrich (28) delimitación de la «obra literaria» de lo que no es (204-20), su rechazo de las fórmulas vagas de la crítica tradicional (397), carácter concreto, lingüístico —signo—, de la obra literaria: «El más inmediato análisis de un poema nos lo manifiesta, de un lado, como una sucesión temporal de sonidos (significante); de otro, como un contenido espiritual (significado)...» El verdadero objeto de la estilística sería *a priori* la investigación de las relaciones mutuas entre significado y significante, mediante la in-

---

(27) J. Ihwe: *Linguistik in der Literaturwissenschaft*, pp. 20-21.

(28) «Kommunikative Literaturwissenschaft oder: De singularibus non est scientia», en *Zur grundlegung*, edit. S. J. Schmidt, citado en nota 1.

vestigación pormenorizada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados» (405). También ha determinado la clasificación tipológica de la obra literaria (490-493), y en suma ha planeado una actitud prudente en la delimitación de problemas y métodos.

El enlace con una historia de la lengua, entendida como estudio de las fuerzas y formas que han ido desarrollándose en ella, caracteriza los primeros estudios sobre Góngora: subyace una idea de la lengua y de la historia de la misma, con el relieve de los cultismos, desdeñados por el positivismo lingüístico. Pero al mismo tiempo los estudios sobre el endecasílabo gongorino (29) representan un renovador método de valorar intrínsecamente la obra de arte y sus elementos lingüísticos. Posteriormente, su atención a la lingüística de una manera más precisa (pasó de una cátedra de Lengua y Literatura a otra de Filología Románica) y la valoración de Saussure que sería traducido en esos años por Amado Alonso, hace que desde 1947, en una serie de conferencias ensayadas ya en Yale y completadas en 1948 en otras pronunciadas en Buenos Aires, Lima, Bogotá, Méjico y Madrid (*Pe*, pp. 13-15) aplique y analice críticamente la teoría del signo de Saussure, estableciendo distinciones parecidas a las de Hielmslev entre sustancia y forma. Pocos años después, en 1949, Adolf Stender-Petersen comenzaba a aplicar la diferencia de planos y de connotación y denotación a obras literarias, más teórica que analíticamente (30).

Sobre esto insistiremos posteriormente. Pero hay un punto que Dámaso Alonso, atiende en su posición esencial, la relación entre lengua cotidiana y la lengua poética. El dirá «entre el habla usual y la literatura no hay una diferencia esencial, sino de matiz, de grado. Es que en resumidas cuentas todo hablar es estético si por estético no entendemos «faire de la beauté avec les mots» sino lo expresivo; como diría Croce todo el que habla es un artista». Dámaso Alonso parte del concepto de intensidad en la intuición, y la ordenación condensada en la obra de arte. Sin embargo, en los ejemplos que pone de actividad lingüística cotidiana advierte la habilidad expresiva de labriegos en trance de negocios, el arte de la persuasión. También el escritor está en una situación que puede llamarse convencimiento.

---

(29) «La simetría en el endecasílabo de Góngora», *RFE*, XIV, 1927, pp. 329-346; muy transformado en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, 1955.

(30) Para los problemas de la semiología danesa en el campo estilístico, v. Jürgen Trabant: *Zur Semiologie des Literarischen Kunstwerkes*. El estudio de Stender Petersen: «Esquisse d'une théorie structurale de la littérature», en *Recherches Structurales, 1949*. Copenhague, 1949, 277-287.

En la mayoría de las distinciones que se han hecho entre lengua literaria y lengua cotidiana hay criterios formalistas. Fue uno de los temas esenciales del *Opoiaz.* Ejchenbaun, ya en 1927, exigía el estudio diferencial (31). Era el año en que Dámaso Alonso se planteó los problemas esenciales de una concepción lingüística de la literatura: Como decíamos antes Dámaso Alonso parte del concepto clave de intuición y del modo valorativo de la intensidad. «Si he de basarme en mi experiencia personal, creo que el escritor no avanza por su delgado camino de luz de un modo muy distinto al del hablante en la conversación. La diferencia consiste en la intensidad, en el frenesí angustioso con que el escritor se sumerge en el bosque». En este sentido Dámaso Alonso está, y no por una adscripción a una teoría, sino por su experiencia propia en una línea vivencial y fenomenológica. Si consideramos sus palabras también como un elemento interpretable, veríamos que «intensidad», «frenesí» pueden significar una «aceleración súbita en las vivencias», con relieves que aparecen con una «vividness of quality» como diría el americano S. C. Pepper. Desde unos supuestos o base teórica semejante a los de Dámaso Alonso, Hans Peter Bayerdörfer (32) considera que el objeto o cobertura del contenido del lenguaje poético se mueve en el mismo horizonte que el lenguaje no poético, sin embargo la intensidad significativa de la palabra poética hace que se aprehenda la realidad y el contenido del objeto de una manera total, así la significación de la palabra tiene una dimensión profunda que no aparece en otras formas de lenguaje. Desde el punto de vista funcional, Dámaso Alonso habla en varias ocasiones de la intencionalidad del mensaje. En él lo poético aparece como una intensidad de todas las funciones de la palabra, la expresiva, la representativa, pero también la comunicativa. Sobre esto volveremos, pero recordemos como Coseriu en una importante rectificación a Jakobson (que yo mismo, independientemente he indicado en algún trabajo), partiendo esencialmente de Bühler considera que el lenguaje poético no es un uso del lenguaje, existente entre otros, sino simple y exactamente lenguaje, y aparece como «Verwirklichung» de todas las posibilidades del lenguaje, representa la perfección funcional del lenguaje (33).

En Dámaso Alonso ¿hay sólo una afectividad? Podríamos verlo dentro de la línea afectivista, característica de Bally. Herbert Seidler (34)

---

(31) Para la problemática de la lengua literaria en los formalismos ruso y checo, v. Ihwe, obra citada en nota 1, capítulo 2.2.4.

(32) *Poetik als sprachtheoretisches Problem.* Tübingen, 1967.

(33) «Thesen zum Thema "Sprache und Dichtung"», en *Beiträge zur Textlinguistik,* citado en nota 1, p. 183, y discusión a partir de página 279.

(34) *Allgemeine Stilistik.* Göttingen, 1953.

ha insistido en los potenciales emotivos del lenguaje *(Gemüthaftigkeit)*; posteriormente (35) afirma esto, pero se pregunta sobre la limitación de esta pasión en la poesía moderna (en el sentido de Friedrich). Es interesante cómo Dámaso Alonso en algún trabajo ha defendido a la poesía de Jorge Guillén de la supuesta nota de frialdad. Seidler desarrolla las ideas sobre esa expresividad, las posiciones contrarias de Valéry o de Breton. En Dámaso Alonso hay un momento de ebullición de primera intuición, pero también de otros valores, aunque ciertamente sus preferencias poéticas sean por los poetas más vitales. En Dámaso Alonso como en algunos tratadistas de estética hay un momento de «emocionalidad» unida a la «formalidad». Hay inicialmente un bullir del pensamiento poético. «Una intuición más intensa en el escritor, su intuición es registro, misterioso depósito». Dejemos, por un momento la continuación de la frase, y del concepto. Para Dámaso Alonso hay una necesidad expresiva «lo que el escritor angustiosamente necesita es expresar expresando la realidad del mundo» (*Pe,* 585).

Pero, después, el escritor «pasa a un estado de lúcida consciencia cuando vacila, corrige, suaviza, cuando calcula el efecto sobre el público, etcétera. Entonces, sí, el escritor afila sus dardos para que hieran en la sensibilidad del público». El escritor opera esencialmente sobre la lengua, Dámaso Alonso precisa bien los matices de la ejecución, da un sentido de trabajo, y de intencionalidad dirigida hacia el lector, que aquí toma una entidad de público. Quizás la originalidad de esta actitud —recuérdese la fecha— es que se acentúa el papel de la comunicación. En la teoría de la interpretación de la escuela idealista se funde, me parece, el intérprete con el destinatario. En Dámaso Alonso se preludia, intuitivamente, una estética de la comunicación. Insistamos aún en esta doble concepción de la persona del poeta, del «codificador», si seguimos la terminología de los esquemas de la comunicación. Riffaterre (36) habla precisamente de las limitaciones que tiene el autor como «codificador» *(encodeur)* del mensaje. El locutor debe triunfar de la inercia del destinatario, del curso divergente, o bien, hostil de su pensamiento, debe subrayar frecuentemente, etcétera. El escritor debe hacer más para lograr que su mensaje circule. El escritor debe coordinar las connotaciones afectivas.

Debemos aún decir que los elementos afectivos aparecen de manera distinta en la terminología de análisis, o bien son *connotaciones* en el sistema de Hielmslev, u *overtones* en Sloman (37). Pero en

---

(35) *Die Dichtung.* Stuttgart, 1959.

(36) *Essais de stylistique structurale.* Paris, 1971.

(37) *Language and Style.* Oxford, 1966, cap. VI, «New Bearings in Stylistics».

Dámaso Alonso hay ya una formalización. Dámaso Alonso, por propia experiencia (y la experiencia total de la palabra es esencial en nuestro Maestro), de creador, de crítico, de intérprete, llega a una distinción que nos recuerda la separación tomista entre lo bello y lo artístico, la de Croce entre intuición y técnica, la de Heyl entre emocionalidad y funcionalidad. Ultimamente Julia Kristewa (38) dice «Trabajar la lengua (es decir lo que hace el escritor cuando "vacila, corrige, modera...") implica necesariamente una vuelta a ascender el germen mismo en que apuntan el sentido y su sujeto. Es decir que el «productor» (Mallarmé) de la lengua está obligado a una nacencia permanente, o mejor, que en las puertas de la nacencia explora lo que la precede». Y llama «signifiance» al trabajo de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la «lengua» y que deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significante comunicativa y gramaticalmente estructurada.

En Dámaso Alonso aparece bien claramente una intención de comunicar. Aparece el «lector». La crítica de Spitzer al triángulo autor, obra, lector, aparece injustificada teniendo en cuenta la implicación continua, desde el Congreso de Indiana, de comunicación e interpretación de los mensajes poéticos. Para Dámaso Alonso, como hemos visto, hay un momento de creación, pero no está aislado. La intensidad no sólo emocional, sino de totalidad de la personalidad, constituye dos campos, separados por límites. Hay dos intuiciones y dos momentos más profundos que ellos, un «bullir aún informe del pensamiento poético». *(Pe,* p. 13). También en el lector tiene que haber una situación tensiva inicial. Hay una teoría del lector en Dámaso Alonso en la que se implican varias actitudes: lector como destinatario de la obra literaria, lector crítico, científico de la literatura. El lector es «el receptor, el término de la relación artística». *(Pe,* p. 201). Pero algo más: «El lector es el artista donde se completa la relación poética» *(Pe,* p. 201). Hay un segundo conocimiento de la obra poética, el del «lector crítico» *(Pe,* p. 203), pero ahora se «convierte en una pedagogía». Ahí plantea además otro problema de gran importancia, el de la Historia de la Literatura (véase el apartado a ello dedicado, más adelante), y por último el analista, el científico de la literatura.

Volviendo al problema del lector receptor añadamos que Dámaso Alonso insiste en la participación del mismo: «la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo comienza a ser operante» *(Pe,* p. 34).

---

(38) Σημειωτικη. *Recherches pour une sémanalyse.* Paris, 1969, p. 8. Pero el concepto de «productividad» es esencial y está desarrollado a lo largo de sus trabajos.

Dámaso Alonso parte de una propia experiencia de lector, pero no es el lector ordinario; ya hay una disposición previa; por tanto, queda limitado el problema general de la comunicación literaria. Sin embargo, sus propias ideas tienen una base vitalista, llega, por su propia actividad creadora a tesis que aparecen en direcciones diversas, estéticas, dentro de la fenomenología. La participación del espectador se ha destacado a través de la estética, pero últimamente se ha insistido más en ella. La penetración en el valor de la obra, lo que Dámaso Alonso llama «intuición totalizadora» es en Dufrenne *profondeur*, participación simpatética del espectador con el objeto estético que despierta en él estados interiores y solicita toda su personalidad. Ultimamente Erwin Leibfeld (39), con nuevas aplicaciones de la teoría de Husserl llega a distinciones semejantes a las de Dámaso Alonso con sus distinciones entre el *literaturliebhaber* y el *literaturawisschenchaftler* afirma que «todo científico debe ser en principio una vez "amador", es decir, que debe haber experimentado de forma ingenua el texto». Hay un amplio desarrollo, con una teoría del *habitus*, y de las formas distintas que toma, que en bastantes aspectos está ya contenido en las distinciones de Dámaso Alonso. Comparaciones más precisas nos llevarían lejos.

En otros aspectos la figura del lector ha sido puesta de relieve en diversos autores, bien en direcciones estilísticas, o de ciencia de la literatura y lingüística del texto. Michael Riffaterre (40), partiendo de los esquemas de comunicación, considera al lector como el *decodeur*, y considera la utilización de sus reacciones como elemento indispensable en el análisis estilístico. Desarrolla sobre todo la idea del *archilector*, que es distinta de la del lector individual. En cierto modo la tradición de comentadores, que Dámaso Alonso utiliza, sobre todo en el caso de Góngora ¿no equivale al *archilector?* Harald Weinrich (41) por otra parte, en un artículo publicado en 1967, exige considerar la perspectiva del lector, y pide una «Historia Literaria del Lector». Dámaso Alonso *(Pe,* pp. 201-202) dijo: «El lector es el artista donde se completa la relación poética. Es un artista que no inventa intuiciones espontáneas...» Por ese arte —tan secreto— no podemos penetrar sino adivinando: sí, adivinamos el más conmovido, el más bullente, el más tierno océano de impresiones a través de lentos signos de lectura. ¡Cálida, conmovida historia del lector...! Weinrich desarrolla, además, muy finamente, las condiciones de esa his-

---

(39) *Kritische Wissenschaft von Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie.* Stuttgart, 1970-72, especialmente capítulos III y IV.

(40) *Obra citada* en nota 36.

(41) «Für eine Literaturgeschichte des Lesers», en *Merkur,* 1967, XXI, 1026-1038.

toria. Ultimamente Van Dijk insiste en la necesidad de contar con el juicio de lectores experimentados (42).

No es preciso insistir más en la importancia de la perspectiva del lector tan tempranamente advertida por Dámaso Alonso.

Pero lo que importa es ver que esos momentos (puesto que hay un «momento», y recordemos la importancia del «instante» en la fenomenología) que pueden ser más o menos extensos, no son cognoscibles. Hay unos *límites* que están ya en los hondones del ser humano. Importan en cuanto contornan al objeto estético, en los análisis de Dámaso Alonso fundamentalmente el poema. La «intuición» es de un objeto complejo, con una importante y decisiva cualidad física, que está en relaciones múltiples con su cualidad espiritual. Dámaso Alonso utilizará dos conceptos, constantes en su teoría, la «intuición» y el «signo».

Desde el punto de vista de la realización del texto, de su *performance*, el poeta tiene una serie de momentos, y Dámaso Alonso los enumera en una precisa concentración: «El pensamiento interior se prolonga en la palabra exterior que trae algo de la libertad y la inconsciencia de aquél. Pero la palabra exterior se modera, refrena, corrige por un fin social». Para él la poesía, es revelación, experiencia súbita y desgarradora, próxima de la experiencia religiosa. Prescindamos de su obra de creación. Desde el punto de vista de su concepto de la poesía es interesante observar la propia declaración de paso de un estetismo (nunca muy intenso) a una consideración más profunda del hacer poético. Véase sobre todo el artículo «Una generación poética» (43). Quizás el libro que señale este paso es el dedicado a San Juan de la Cruz. Hablando del santo, dice: «¿Cuándo recibió el claro mensaje de la poesía, esa estigmatización súbita que a veces sella la vida del hombre y que le dota como de un segundo espíritu vertiéndole hacia las voces desconocidas?» (44).

Las etapas son, por lo tanto, un estado precreativo, una intuición, o el choque emocional, la necesidad de expresarse. Pero después hay una plasmación en una primera forma interior que llama la «forma de manancia de nuestro pensamiento». Se trata de una concepción no contemplativa sino activa, según hemos visto antes. Dámaso Alonso llega por una propia reflexión sobre la poesía, apoyada en su propia experiencia a resultados que pueden encontrarse, en planos teóricos, en la estética existencialista, y de direcciones fenomenológicas (45).

(42) «Text und Kontext. Zu einer Theorie der literarischen Performanz», en *Beiträge...*, citada en nota 1, 143-188; la cita en página 145.

(43) «Una generación poética (1920-1936)», en *Finisterre*, 1948, I, 193-220.

(44) *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid, 1942.

(45) Véanse los capítulos correspondientes en Guido Morpurgo-Tagliabue: *L'Esthétique Contemporaine. Une enquète*. Milán, 1960.

Dámaso Alonso hablará varias veces de ese camino al poema, de plasmación más o menos lograda. La creación es un proceso, una productividad aproximativa, en el que la forma es más *forma formans* que *forma formata.* En Dámaso Alonso encontramos quizás un concepto de sustancia del contenido, que precisa en otros momentos, como veremos. Ahora nos referimos al proceso de creación.

Este proceso es libre, no determinado por un móvil práctico. La intuición obra «poniendo a la mente, de modo automático, en una especie de vía muerta, o de ensueño, o de momentánea infancia, o de día de domingo, es decir en un estado no hábil, no práctico, no comercial, puro, libérrimo, iluminado. La intuición literaria, la del ensueño y la del juego infantil son fenómenos relacionados». Concentra aquí Dámaso Alonso como se puede advertir sin esfuerzo, en su propio pensamiento, actitudes que a lo largo de la historia de la estética han surgido: la línea idealista Kant-Schelling, la «neutralización» fenomenológica. ¿Existe ya en Dámaso Alonso el concepto de «extrañamiento» tan importante en el formalismo ruso? Indudablemente podemos ver acordes con Croce, que insistió desde 1908 en el carácter puro e ideal de la intuición, lo poético coincide en él con lo puro, lo catártico, lo universal. Hay que tener en cuenta que los textos de Dámaso Alonso que comentamos se refieren más al proceso de creación, de productividad, y en ello vemos como una estética de la negación. Pero insistamos en que en Dámaso Alonso todo nace de su experiencia. En lo que se refiere al concepto de «forma interior» en ella hay que ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad creadores se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia aún amorfa que busca su molde.

Según hemos visto un concepto esencial en Dámaso Alonso es el de la intuición.

LA INTUICION Y SUS FUNCIONES

Dámaso Alonso va a dedicar unas páginas precisas a su concepto de intuición. Inicialmente aparece en su obra este concepto; lo observamos desde los primeros trabajos de estilística, y sin duda procede de la dirección filológica idealista. Pero después se matizará mucho. Las intuiciones estéticas son «revelación», «iluminación». La intuición estética es distinta de la científica (*Pe*, p. 113); es un instrumento necesario, de alejamiento, de superación del análisis (*Pe*, p. 292), es la perspectiva más fértil para el investigador del estilo (*Pe*, p. 594), se define como «totalizadora» (*Pe*, p. 38). No es solamente afectiva, ni imaginativa, es también conceptual (*Pe*, pp. 483-486). La intuición

«como en una invasión total de la psique del hombre, moviliza la memoria que coordina sus datos para producción de imágenes (intuición fantástica); la voluntad, que en un estado *sui generis* libérrimo, no práctico, matiza afectivamente la imagen (intuición afectiva) y en fin, en literatura, básicamente, el entendimiento, con precisión conceptual (intuición intelectual)» (*Pe*, p. 493). La intuición es «totalizadora» como ya hemos indicado.

Ahora bien, si comparamos esta concepción de la «intuición» en Dámaso Alonso con las doctrinas y teorías de la esteticidad en el lenguaje, veremos que esa designación cubre fenómenos que son llamados «experiencia», o «aprehensión», y que en lo que respecta a lo estético tienen unas características de totalidad, de operatividad, de fuerza activa, pero con separación del mundo. En estas direcciones ha habido varios intentos de definir la «esteticidad» con bases lingüísticas (Köck, Schmidt) (46). Ahora pasemos al concepto fundamental del signo poético.

UNICIDAD DEL SIGNO: ORGANICIDAD DE LA OBRA DE ARTE

Dámaso Alonso parece distinguir entre «intuición totalizadora» y «comprensiva». La intuición totalizadora es la del «lector», «suele ser muy simple». Es también inexpresable, sensible. Pero hay la intuición de la obra, «comprensión de la obra como conjunto, más exactamente como organismo». Ya hemos visto (con referencia a San Juan de la Cruz), cómo la intuición es resumidora o da la clave para el análisis.

Anteriormente hemos hablado de los grados del proceso de creación. Pero el ente estético es el signo, el mismo signo lingüístico, y tenemos que recordar que para Dámaso Alonso las obras literarias son «objetos lingüísticos» y que ese signo nace en un momento determinado. «En ese momento cuando lo enorme y amorfo se reduce a un contorno, cuando va a fraguar, a fijarse, tenemos un vislumbre de la forma interior. El momento en que fragua es el instante en que ocurre el milagro expresivo: forma interior y forma exterior han coincidido. He ahí el poema» (*Pe*, p. 198).

En *Poesía española*, Dámaso Alonso —desde 1945 como hemos destacado ya— parte de la dicotomía de Saussure, en un momento en que comenzó por un lado la revisión del criterio de motivación, y en que

---

(46) Wolfram K. Köck: «Grundproblematiken der Theorie einer Literaturwissenschaft», en *Zur Grundlegung der Lw.*, citado en nota 1, capítulo 2.4. Siegfried J. Schmidt: *Aesthetizität*. München, 1972.

Hielmslev precisaba la estructura interna del signo, y su renovación de la idea diferencial de connotación y denotación.

¿Por qué partió Dámaso Alonso de esa distinción? Quizá para enlazar así con la lingüística, en esa unidad a que ya nos hemos referido en varias ocasiones. Porque toda su estilística va a ser una separación tan radical que en los estudios que se hagan sobre aquélla será quizás preferible partir de los conceptos que más generalmente llámanse *fondo* y *forma*. Pero hemos de seguir usando la terminología aceptada. Dámaso Alonso va a separarse de Saussure por la mayor complejidad de los conceptos, y por la más compleja relación que ve en sus elementos. En cierto modo va a llegar a una matización parecida, pero más rica y pormenorizada, a la del estructuralismo; por otra parte su «forma interior», participa del concepto acuñado por Humboldt, y del de un Walzel. Dámaso Alonso nos declara así, su llegada a las direcciones formalistas, por un camino de interpretación personal de las obras literarias. Comparando sus métodos con los estructurales dirá: «En la obra de arte o reduciéndonos a nuestro terreno, en la literaria el problema es mucho más difícil y aun pavoroso. Cuando hemos encasillado un poema dentro de un tipo, apenas hemos hecho nada, porque el problema es muy diferente: se trata de llegar a la «unicidad» de «ese poema» a la interpretación de la necesidad íntima (inexorable como una ley, pero una ley de vigencia única) que preside a la existencia del mismo...». Para Dámaso Alonso la forma poética es un signo motivado. En los apéndices a *Poesía española,* considerará en un nuevo ángulo el problema, viejo como el pensar humano, de la motivación del signo. El poema es un signo motivado, y aquí Dámaso Alonso se enlaza a toda la estética semántica, pero con una mayor hondura. Porque toda la escuela de Morris queda en un formalismo aséptico tanto en cuanto considera las formas físicas como las mentales, y en Dámaso Alonso hay esa fuerza misteriosa, de revelación, que es lo que causa la experiencia estética. «La forma poética —dice Dámaso Alonso— es un complejo de complejos, contiene de una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; de otra un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada» *(Pe,* p. 50). I. Los problemas de relaciones de significante y significado nacen del análisis de poemas escogidos, según intuiciones previas, en *Poesía española,* y aparecerán en los varios trabajos dedicados a estilemas métricos (47).

---

(47) «Versos plurimembres y poemas correlativos». Capítulo para la estilística del Siglo de Oro, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 1944, XIII (núm. 49), 89-191. «Versos plurimembres y poemas correlativos». Capítulo para la estilística

Culminan en el comentario a una obra total, el *Polifemo* de Góngora. La unicidad del poema, en su conjunto y en cada una de sus partes, la organización y autonomía le llevan a una consideración casi ahistórica, y desde luego separada de cualquier concepto de la poesía como mera imitación. Lo mismo que para Hanslick la figura plástica o la frase musical no son el equivalente de un contenido ya vivido o disponible en sí, sino un nuevo contenido, una realidad original, el poema tal como es estudiado por Dámaso Alonso aparece con una entidad que puede cifrar la personalidad del autor, pero no la copia. El poema es criatura autónoma, y Dámaso Alonso considera que hay una red de relaciones del significado al significante y mutuamente. En *Poesía española* después de considerar al significante como un complejo físico y al significado «una alteración de nuestra vida espiritual», insiste en que ambos no forman un conjunto de parejas interdependientes. Hay vinculaciones verticales y horizontales, la intuición total no es sino la suma de todas esas vinculaciones parciales. Cierto es que encontramos coincidencias con las corrientes formalistas, relacionadas además con todas las derivaciones de la psicología de la forma. Pero en las ideologías estéticas no siempre o casi nunca se ha partido de análisis minuciosos como los de Dámaso Alonso, sino que se procede por inducciones filosóficas.

Dámaso Alonso ha afirmado que en ese conocimiento intuitivo de la criatura poemática puede haber perspectivas advertidas de predominio del significado y significante. No es la ingenua distinción de fondo y forma, porque forma existe en el significado. Los estudios métricos de Dámaso Alonso han insistido más en la perspectiva significante-significado, pero se parte del principio esencial de que el determinante esencial es la forma interior, el significado, plasmado y determinado por intuiciones formales. «Hay que tener muy presente (para evitar errores) que el significado es precisamente el punto de partida de todos los fenómenos en que (como en los aliterativos) el significante actúa como reforzador o matizador del significado» (*Góngora y el Polifemo* I, 164).

---

del Siglo de Oro. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1944, 111 pp. (tirada aparte de 114). «Versos correlativos y retórica tradicional», en *RFE*, 1944, XXVIII, 139-153. *Un aspecto del petrarquismo. La correlación poética.* Programa de la conferencia del día 21 de diciembre de 1950. Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1950, 22 pp. «Teoría de los conjuntos semejantes» (en la expresión literaria), en *Clavileño*, 1951, II, núm. 7, pp. 23-32. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española* (prosa, poesía, teatro). Madrid, Gredos, 1951, 285 pp. + 2 hoj. La parte correspondiente a Carlos Bousoño comienza en la página 187. Contiene los números 120 y 119. Además: *Sintagmas no progresivos y pluralidades:* Tres calillas en la prosa castellana, y *La correlación en la estructura del teatro calderoniano.* «Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa moderna», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, tomo IV, pp. 3-25. «La correlación poética en Lope», *RFE*, 1960, XLIII, 355-398. «Petrarquismo hecho geometría», en *Ideen und Formen.* Festschrift für Hugo Friedrich... Frankfurt am Main, 1965, pp. 1-22, etc.

La unicidad del signo entraña una unidad de motivación. Dámaso Alonso en las páginas de *Poesía española* dedicadas al resumen de las investigaciones insiste en que las motivaciones existen dentro del poema como signo más complejo. Su teoría del signo se separa de la de Saussure, y si, como veremos, su idea de la forma interior puede coincidir en parte de la de «forma del significado», podemos encontrar algunos acordes en las teorías semánticas de Morris, más que en las de Richards, para quien «el signo estético es un signo icónico que designa valores». Los signos se llaman icónicos cuando no designan sólo la cosa sino que la contienen. Para Dámaso Alonso, que llega independientemente a la idea de Morris —que Max Bense repetirá en otra perspectiva—, el poema es un complejo de significados, hay una serie de signos que están enlazados en una totalidad, y es más, la obra total de un poeta —Calderón— se ve como un signo complejo cuya estructura formal revela toda una estructuración de signo, con los complejos semánticos en total tensión. Veamos separadamente las perspectivas de *significante* y *significado*.

En los estudios de forma externa (es decir, en el método que es el más sencillo, y el normal) de partir del significante para explicar la unicidad intuida, se parte de una serie de elementos cuyo análisis emprendió desde antiguo la retórica. Los formalistas modernos, y especialmente la «Escuela de Chicago», han utilizado también estos modelos, basándose en ellos la idea de *patterns and conventions.*

Pero lo que da fuerza y autenticidad a los estudios de Dámaso Alonso es precisamente el que la intuición, la vivencia de lector y crítico (gozando y valorando) están presentes en todo momento. Por ello, entre otras razones, la intuición seleccionadora es la que obra determinando unos esquemas interpretativos que el propio Dámaso Alonso considera que pueden ser distintos. Dámaso Alonso va a analizar los elementos esenciales, fonemas, palabras, en sí y en su ordenación, las unidades estróficas.

Digamos que los estudios parciales más densos son los dedicados a las estructuras de versos bimembres y polimembres, a las estructuras de correlaciones, al hipérbaton y a las relaciones interestróficas.

METRICA Y FONOESTILISTICA

En lo que concierne al estudio de la métrica hay que tener en cuenta que ya en la tradición española, por ejemplo, en Herrera, se encuentran consideraciones que, como han destacado Gallego Morell, Blecua, etc., entran en los límites de la estílistica y de la poética actual. En Dámaso Alonso hay, desde los primeros trabajos de los

años veinte, una aproximación autónoma hacia la consideración total de la poesía. Y en esa consideración el aspecto fonético tuvo una importancia extraordinaria. En los análisis de la simetría en el endecasílabo de Góngora, desarrolla, sobre el estudio concreto de versos —con metodología también de estadísticas— conceptos esencialmente lingüísticos. Recuérdese que el Círculo de Praga destacó la importancia de la fonología para la poética. El trabajo fundamental de J. Mukarovski *La Phonologie et la Poétique (Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 4, 1931), propugnaba la metodología de análisis por unidades. Dámaso Alonso se apoyaba, o partía inicialmente de la valoración funcional, difusa, que la tradición confería a los endecasílabos bimembres. Dámaso Alonso considera, como después, a lo largo de su obra, el concepto de complicación. Ya hemos visto la relación de los conceptos fundamentales de Dámaso Alonso con las actuales tendencias. Dámaso Alonso habla de «virtualidad estética» «esta misteriosa zona de emoción que todo verso deja tras de sí es más rica, más sinestésica, más sugeridora cuando se trata de un bien logrado verso del gran cordobés». Ultimamente Bierwisch (48), comentando la frase, ya citada de Jakobson («The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination») dice: «En determinadas series de posiciones en la descripción estructural aparecen unidades que están caracterizadas por idénticos rasgos sintácticos, semánticos o fonéticos» (An gewissen Reihenfolgestellen in S. B. / Strukturelle Beschreibung / stehen Einheiten, die durch gleiche syntaktische, semantische oder phonetische Merkmale charakterisiert sind), y añade «Estas unidades están marcadas y forman la base para la ordenación de un valor determinado en la escala de poeticidad». Dámaso Alonso dice «Ese encanto, esa capacidad estética o sinestésica del endecasílabo gongorino parece como si se concentrara en la técnica del verso bimembre, que el poeta tanto practicó. No, no nos basta ahora, para estudiarla, considerar sólo, como hasta aquí lo habiamos hecho, la semejanza o contraposición, entre ambos miembros, de elementos conceptuales, morfológicos y sintácticos. Tenemos que atender a toda la materia aprehensible que el verso nos ofrece. Entiendo por «materia aprehensible» todos los elementos (lógicos, morfológicos, sintácticos, fonéticos, rítmicos, sugeridores de sensaciones coloristas, etc.) que conjuntamente percibimos, obran con virtualidad lógica o estética en el cerebro del oyente o lector» (49). Sí, aparecen los

---

(48) «Poetik und Linguistik», en *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main, 1971, 282-302.

(49) *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, 1955, 123.

estudios de «equivalencia»; Jakobson considera en el eje de selección la equivalencia, similaridad y disimilaridad, sinonimia y antonimia. La combinación está basada en la contigüidad. El eje de combinación, la unidad en que se encuentran los elementos aducidos por Dámaso Alonso es una unidad de lengua, una unidad coherente y recurrente, el endecasílabo. Y Dámaso Alonso considera tipos de repetición y contraposición, y ello dentro de las unidades parciales del endecasílabo, cuya virtud estética, a veces con «divergencias» se estudia en cada momento. Todos los matices de diversidad en el eje de combinación, toda una rica combinatoria, en la que todos los elementos de lenguaje forman figuras de sentido total, son analizados por Dámaso Alonso.

Posteriormente, y ya con términos saussurianos, Dámaso Alonso insistirá en la funcionalidad estructurante de todos y cada uno de los elementos lingüísticos, de esa «materia aprehensible» tan bien definida por él tempranamente. La idea de los dos ejes, el de selección y el de combinación, la encontramos desarrollada, sobre análisis prácticos en Dámaso Alonso: «Ya hemos visto cómo las palabras, aun en la lengua usual, se desplazan, se separan, se unen por intención expresiva. Pero en el proceso de creación poética bullen las palabras de otro modo, llevadas como de un viento circular: la música que se condensa en ritmo y rima. Y ocurre, y esto es lo prodigioso, que las palabras sometidas a esas corrientes, a esa violencia, a esa electricidad, se ponen tensas, como en un trance especial; aumentan por decirlo así, sus emanaciones selectivas, se juntan de modo inesperado y sorprendente» *(Pe,* 57). Ultimamente, en el desarrollo de los estudios de fonología poética, se insiste en el valor de los rasgos fonéticos «El principio de la equivalencia de rasgos fonéticos obra sobre todos los niveles o capas de la obra de arte; la equivalencia de rasgos fonéticos opera sobre los niveles sonoros, gramaticales, sintácticos y semánticos como un medio esencial de relación» (50). Dámaso Alonso habla de «función representativa del ritmo». Para explicar un verso de encanto especial considera fundamentalmente los valores rítmicos y tímbricos; en general se puede decir que «los sonidos que forman la palabra (vocales, consonantes) lo mismo que las palabras, en trance rítmico, agitadas por una emoción del poeta, tienen maravillosas afinidades selectivas» *(Pe,* p. 61). El encanto, lo estético depende del texto. En Dámaso Alonso hay una atención a cada caso, y si en algunos es la complejidad lo que determina la impresión estética, en otros es la matizada ordenación de elementos,

---

(50) Hans-Joachim Schëdlich: «Über Phonologie und Poetik», en Jens Ihwe Hrgs. *Literaturwissenschaft und Linguistik.* Frankfurt am Main, 1972, vol. 3, p. 51.

la condensación. Pero en la explicación de los efectos estéticos hay una atención a funciones de los elementos del plano de la expresión. En algunos casos, como el de Góngora, se afirma la consciencia de los recursos técnicos, es decir se destaca la importancia de la «ejecución», tan valorada por los formalistas: «Voy ahora a aducir ejemplos, bastantes para afirmar que Góngora usó conscientemente de esta posible división del endecasílabo, haciéndola más intensa y perceptible mediante la coincidencia del final de una palabra con el final del primer hemistiquio, colocando detrás de éste una pausa de significado y exagerando todavía, en muchos casos, la distinción entre los dos miembros resultantes, merced a su contraposición, por cualquiera de los medios estudiados en los grupos anteriores o simplemente por contraste conceptual» (*Estudios y ensayos gongorinos*, p. 133).

El significado se ofrece en una gran complicación. Dámaso Alonso insiste en la unicidad del signo, en la organicidad del poema. Utiliza una terminología matemática: «Significante y significado son dos complejos de *n* elementos, ligados por *n* parejas, elemento a elemento, componente a componente...», y añade después «... Son estas series de nexos verticales y horizontales las que constituyen el poema como organismo» (*Pe*, p. 405). Todos los elementos de contorno o de contexto sólo importan en cuanto se polarizan hacia la forma interior del significado (*Pe*, p. 413); él insistirá constantemente en esa riqueza que puede haber en los elementos del signo, tanto en el significante como en el significado, pero lo importante es la unicidad de las relaciones, de las conexiones indestructibles. «Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario. El estilo es la única realidad literaria. El 'estilo' es la 'obra' literaria, es decir, con nuestra terminología, el 'signo', en cuanto único, la misteriosa manifestación concreta, el misterioso 'fenómeno', en el que se ligan significado y significante, forma interior y forma exterior.» (*Pe*, p. 482). Estas ideas de Dámaso Alonso expuestas hacia 1948 son las que a través de la tradición estilística y sobre todo hoy dominan en la Ciencia de la Literatura. Es constante la idea de la complejidad y organicidad de la obra literaria. Tendríamos que describir el estado actual de las investigaciones, pero ello es aún prematuro, pues no hay un estudio de conjunto. Sin embargo, en algunas de las observaciones que han ido surgiendo he indicado ya algunas correspondencias.

ELEMENTOS DE ESTILO

Aparte de los indicados hay que recordar cómo Dámaso Alonso estudia elementos sintácticos como estilísticos con relación al *Poema del Cid* (51), o en San Juan de la Cruz (52); también en cada uno de sus numerosísimos trabajos de crítica literaria aparecen rasgos estilísticos estudiados.

RESUMEN DE ESTA PARTE

Las opiniones de Dámaso Alonso son ante todo deducidas de un inmenso trabajo sobre textos; no han sido la mera aplicación de teorías, o el recuento de los «procedimientos de estilo». El análisis debe partir de una experiencia de lector y la intuición nos puede revelar lo que da su unicidad a la obra de arte, que es un organismo. El conocimiento de la obra de arte parte de esa intuición totalizadora de un organismo con una unicidad, con una estructura operativa de todos los elementos que la constituyen como signo lingüístico, en una compleja relación de elementos de la *materia amorfa* que se polarizan en la forma del significado, en la forma interior, formalizada en el significante por la ordenación intuitiva, a veces operada por el artista, para formar el núcleo esencial del poema, la más perfecta realización del lenguaje. El fin del estudio estilístico de un poema no es sino su comprensión como perfecto e individual sistema de valores. El poema está entre el autor en cuya obra se ve una dinamicidad, un intento de plasmar la obra, y el lector. La obra de arte es comunicación, pero la función estética está en todas las etapas, en todas las relaciones, en todas las funciones, la afectiva, la representativa, la activa. La distinción entre lo *amorfo* y lo *orgánico* en la creación del signo es una constante de la estilística de Dámaso Alonso. «No hay que hablar de una restauración del formalismo, sino de la creación de un metodología que en mucho se dirige contra el formalismo. De una investigación estructural de la literatura, la elaboración de métodos exactos de análisis, la definición del enlace funcional de los elementos del texto en una unidad ideal y artística, la toma científica de posición sobre la maestría artística y su relación con los ideales, deben ser los resultados». Estas palabras son de Jurij M. Lotman en sus *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik* (trad. alemana, 1972). Y ya hemos visto, por algunas com-

(51) «Estilo y creación en el Poema del Cid», en *Escorial*, 1941, II, 101. «El anuncio del estilo directo en el Poema del Cid y en la épica francesa», en *Melanges offerts a Rita Lejeune*, 1969.

(52) Estudio de las partes de la oración y su función estilística en la *obra citada* en la nota...

paraciones, cómo Dámaso Alonso por su propia creación de métodos, ha afirmado siempre, en formas distintas, lo que ahora es una viva intención de una Ciencia de la Literatura, de carácter más teórico que de análisis prácticos.

CIENCIA DE LA LITERATURA E HISTORIA DE LA LITERATURA

En la metodología de la ciencia literaria, Dámaso Alonso sienta un principio de no historicidad. Sin embargo, la historia está presente en todo acto humano, y por tanto en el acto creador de una obra de arte. Hay varias temporalidades en la obra literaria. Hay una temporalidad esencial, el acto creador será lo que se llama un acto privilegiado. Dámaso Alonso va a insistir continuamente en el carácter misterioso de esta creación, y debemos decir que coincide con pensadores rigurosos que estiman como misteriosa la génesis de cualquier estructura mental, poema o verdad filosófica. Dámaso Alonso ve, según hemos visto, el momento de creación en la unión de significado y significante. La presión de este último está en la tarea del escritor de corregir, afinar, precisar. Y hay un trabajo de corrección de textos cuyo conocimiento se ha destacado ya como importante para la crítica literaria. Dámaso Alonso ha estudiado la relación entre las versiones de las *Soledades* mostrando además la posible influencia de una doctrina estética, la de Pedro de Valencia. Hay, pues, una distancia estética, en momentos de una vida. Puede haber rectificaciones aun en poetas que declaran no releer sus obras. En este aspecto es de gran interés el estudio dedicado a las variantes en poesías de Antonio Machado.

Otro modo de considerar la temporalidad es observar cómo una obra literaria responde al *esquema general de una época.* Naturalmente hay la relación con otros textos, las coincidencias que vamos notando, pero que nunca son identidades. Un mismo motivo, el de Polifemo, en textos coincidentes más o menos, y entre los que se ha querido ver relación de influencia o imitación (véase este apartado más abajo) puede servir para determinar lo coincidente y lo distintivo en varios textos de diversos autores españoles (Carrillo, Góngora, Lope; cfr. *Poesía española,* capítulo dedicado a Lope), y algún italiano (Marino).

En diversos trabajos referente a la época barroca, Dámaso Alonso se refiere a estas coincidencias de rasgos formales y de contenido. Puede verse un resumen de ello en la edición del *Polifemo* (53). Pero

(53) En *Estudios y ensayos gongorinos.*

como decimos la coincidencia se ve no sólo en las formas del significante —la comparación de las diversas artes, sobre todo arquitectura, pintura y poesía es frecuente, menos con la música— sino también en la organización de todo el conjunto. Dámaso Alonso ve esta temporalización en el análisis de las estructuras del espacio. Cada época literaria hace un análisis distinto de las pluralidades del mundo físico o espiritual. Admite que en las oscuras regiones de la expresión haya una unicidad en cada época. La diferencia en el uso de las pluralidades está ligada al misterio de la unicidad, de la peculiaridad de cada época (cfr. los trabajos sobre pluralidades, especialmente). La diferencia en el uso de las pluralidades es uno de los principales rasgos estilísticos de cada época; el principio de «estilo de época» tiene así un punto clave cuya valoración tiene que ser hecha intuitivamente, y comprobada en la táctica del análisis.

En estos mismos textos aparece la idea de *herencia cultural*. Cada época recibe una herencia que prolongará o modificará: He aquí otra forma de temporalidad, la tradición, y las tensiones entre las diversas generaciones. Hay naturalmente en la creación poética unos textos iniciales, incitadores, que pueden armonizar o no con el propio temperamento. En estos últimos años la crítica se ha inclinado más por la búsqueda de las formas entregadas por la tradición, que por el aspecto creador. La obra del gran filólogo alemán Ernst Robert Curtius domina este panorama. Este gran maestro, por razones que he explicado en otra ocasión y con una relación, que no se ha advertido, con la dirección formalista y «simbolicista» de Amy Warburg, planteó la cuestión de los *topoi*, en forma que ha tenido reacciones diversas. Dámaso Alonso, en varias ocasiones ha precisado su posición, concretamente en el caso de un escritor tan apto para estudios de tradicionalidad literaria como Berceo (54). Afirma la necesidad de distinguir entre expresiones que coinciden por una ley natural de la expresión humana y los elementos acuñados por la tradición. Lo mismo indica en el caso de la posible influencia retórica en el Arcipreste de Hita (55). Al estudiar la forma de arte del Arcipreste de Talavera, como hemos visto, ve otro aspecto, la penetración del realismo psicológico entre los moldes retóricos (lo que responde a una dirección hacia el naturalismo más o menos cargado de comicidad, que se destaca en el final de la Edad Media).

Dámaso Alonso va a considerar junto al concepto de tradición el concepto de poligénesis. En su discurso *Tradition or Poligenesis*, va

---

(54) «Sobre dos estilos literarios de la Edad Media», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1957, XXXII, 139-158.

(55) «La bella de Juan Ruiz toda problemas», en *Insula*, 1952, VII, 79.

a mostrar cómo junto a verdaderos encadenamientos en la transmisión de formas o motivos (por ejemplo, el de las armas del amor) hay numerosos casos de poligénesis (56). Para que se crea en una tradición ha de haber similitudes en la ascendencia literaria, combinadas con semejanzas en las mismas aserciones, éstas deben aparecer unidas, y la igualdad de significado debe ir acompañada de igualdad de significante.

Dos tipos de descripción vemos, el que considera los temas y sus estructuras en sí, y en sus relaciones sincrónicas, y el que los ve en un proceso dinámico. El concepto de *proceso* aparece en varias ocasiones en Dámaso Alonso, usado, desde luego en un sentido general. La sucesión de un *topoi*, o mejor dicho de un *motivo*, el de la brevedad de la vida en el *collige virgo rosas* se estudia, en una breve nota, en Garcilaso, Ronsard y Góngora (57). Un tipo de proceso en una literatura puede ser comparable al que exista paralelamente en otra, sería una poligénesis por evolución formal. El formalismo estético ha considerado estas tensiones evolutivas (Wölfflin) la «vida de las formas» (Focillon), el «cansancio de la forma» (Ermatinger). Dámaso Alonso, en sus diversas notas sobre los libros de poesía arábigo-andaluza de Emilio García Gómez (58), ha mostrado las coincidencias y divergencias de las formas expresivas de la poesía arabigoandaluza y de la gongorina. Pero advertirá que no se trata sino de un proceso de cansancio de formas por la repetición obligada.

Un proceso de tradición diferenciada puede representar ese juego hasta el agotamiento con las posibilidades de un signo, de una forma de un motivo. Ya dijimos cómo para Susane Langer el signo estético era signo sin consumar. Es un signo abierto a la recreación que puede llegar a matar lo que hay de belleza. El estudio de los manierismos italianos —origen de la mayoría de los españoles—, como la correlación, lo ve Dámaso Alonso en sus antecedentes griegos y latinos en su tradición italiana.

ESTUDIOS DE FUENTES

En la unicidad del signo literario confluyen estímulos diversos, y entre ellos las lecturas del autor, unas más o menos difundidas, otras

(56) «Tradition or polygenesis?», *MHRA*, 1960, 17-34.

(57) En *De los siglos oscuros al de Oro*. Madrid, 1958.

(58) «Poemas arabigoandaluces», en *Escorial*, 1941, II (núm. 3), 139-148. (Sobre el libro de Emilio García Gómez.) «Poesía arabigoandaluza y poesía gongorina», en *Escorial*, 1943, X (núm. 28), 181-221. «Poesía arabigoandaluza y poesía gongorina», en *Al-Andalus*, 1943, VIII, 129-153. Un nuevo libro de Emilio García Gómez: «Cinco (poemas) poetas musulmanes», en *Escorial*, 1944, XVI (núm. 49), 417-422. «Notas inconexas sobre El collar de la paloma», en *Insula*, julio 1953, VIII, núm. 91. (= 144).

que se toman como modelos de imitación. Ahora bien, estos estudios de «intertextualidad» que están en la tradición crítica y que no dejan de aceptarse en la Ciencia de la Literatura, deben llevar a la reelaboración por el autor de sus antecedentes, y también, a la valoración de las distintas versiones. En los trabajos sobre «fuentes» de Dámaso Alonso domina insistentemente el principio de la valoración estética. Así los dedicados a Garcilaso (59) y fray Luis (60) en *Poesía española),* San Juan de la Cruz (61); Medrano (62); Cervantes (63); Bécquer (64), Manuel Machado (65); Antonio Machado (66). Los problemas de «imitación» en la Edad de Oro se estudian en el caso de la relación de Góngora y Carrillo (67); en el caso de Góngora observa cómo a veces en la misma estrofa y aun sobre un verso se proyectan «al mismo tiempo tres o cuatro sombras venerables». Pero en el caso del *Polifemo,* por ejemplo (68), se muestra cómo el poema, con tantos antecedentes y textos de excitación, se convierte en una obra maestra del gran poeta cordobés.

Ya hemos visto cómo en el caso de los manierismos métricos barrocos ve el origen italiano. En la simbiosis italoespañola mostrará las corrientes alternantes en el caso de las relaciones entre Lope y Marino (69).

Estudios de gran interés son los dedicados a San Juan de la Cruz. La presencia de intermediarios mediocres se destaca de manera irrefutable (sobre todo en *Poesía española).* Influencias platónicas con resultados distintos se estudian en el caso de fray Luis de León o en el de Lope (Ibídem).

Una transmisión peculiar es la *traducción.* La imitación como

---

(59) «Escila y Caribdis de la literatura española», ahora en *Estudios y ensayos gongorinos.*

(60) «Fray Luis de León y la poesía renacentista», véase *Poesía española.*

(61) «La poesía de San Juan de la Cruz», también en *Poesía española.* «La caza de amor es de altanería», en *Boletín de la Real Academia Española,* 1947, XXVI, 63-79.

(62) *Vida y obra de Medrano.* I. Vida, por Dámaso Alonso; II. Edición crítica de sus obras, por Dámaso Alonso y Stephen Reckert. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948-1958, 2 volúmenes. «Un soneto de Medrano imitado de Ariosto», en *Hispanic Review,* 1948, XVI, 162-163.

(63) «Una fuente de Los baños de Argel», en *RFE,* 1927, XIV, 275-282. «Los baños de Argel y la Comedia del degollado», en *RFE,* 1937-40, XXIV, 213-217. Véase: «El hospital...», número 171. «El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote», en *RFE,* 1933, XX, 391-397.

(64) «Aquella arpa de Bécquer», en *Cruz y Raya,* junio 1935, número 27, pp. 59-104 (= 138 y 275: «Originalidad de Bécquer»).

(65) «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 1947, XVI, 197-204.

(66) «Poesías olvidadas de Antonio Machado», publicadas por Dámaso Alonso. Con una noticia sobre el arte de hilar y otra sobre la fuente, el jardín y el crepúsculo, en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 1949, núms. 11-12. 335-381.

(67) «La supuesta imitación por Góngora de la Fábula de Acis y Galatea», ahora en *Estudios y ensayos gongorinos.*

(68) *Góngora y el Polifemo.* Madrid, 1960. Un estudio mucho más completo en la quinta edición, 1967, en tres tomos; el segundo es antología comentada de G.

(69) Ahora reunidos en *En torno a Lope.* Madrid, 1972.

traducción se estudia especialmente en el caso de Medrano (70). Sobre las adaptaciones al genio de la lengua hay observaciones de interés en el estudio dedicado a la versión castellana del *Enquiridion* (71). A veces hay intentos fallidos de adaptar estructuras formales de lenguas distintas, como el caso de poeta «francesista» don Juan Hurtado de Mendoza (72). La elaboración del material original en varias obras se estudia en *tres procesos de dramatización* (73), así como en *De «El Caballero de Illescas» a «Los intereses creados»* (74).

En estos estudios, como hemos dicho, Dámaso Alonso considera que estos trabajos no son en sí Ciencia de la Literatura, sino historia de la literatura. Pero Dámaso Alonso mostrará al mismo tiempo las diferencias de temperatura poética, del carácter del genio poético que consiste en labrar con lo contingente, ya venga de la realidad, ya del arte, eterna belleza, sombra o percepción de Dios. Y también incitará a la prudencia indicando que siempre el alcance de un influjo literario difuso habrá de ser materia de apreciación individual (75).

Un aspecto interesante en la obra de comparatista de Dámaso Alonso es el estudio sobre la novela española como creación y de su irradiación en Europa. Se trata de un largo estudio, del que han aparecido partes (76).

EL ELEMENTO BIOGRAFICO

Uno de los puntos esenciales en que se diferenciaron hace años las direcciones formalistas: formalismo ruso y checo, inmanentismo, «new criticism», fue en la recusación de lo biográfico, social, histórico, etc., de tanta importancia en la crítica e historiografía del siglo XIX. Es cierto que en la recepción de la obra de arte, los elementos biográficos pueden ser no pertinentes. Pero en la producción algunos rasgos estilísticos pueden estar determinados por los «entornos» (como dice Coseriu) por los «contextos», y ello vuelve a aparecer en la última Ciencia de la Literatura.

Dámaso Alonso ha atendido al componente psicológico o social en algunos autores. Así en el caso de fray Luis de León se llega a una

---

(70) Véase nota 62.

(71) Erasmo: *El Enquiridion o Manual del caballero cristiano*. Edición de Dámaso Alonso. Prólogo de Marcel Bataillon. Y la *Paraclesis o exhortación al estudio de las letras divinas*. Edición y prólogo de Dámaso Alonso. Madrid, 1932.

(72) «Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI: Don Juan Hurtado de Mendoza», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1957, XXXVII, 213-298.

(73) En *Revista Nacional de Educación*, 1943, III, 34-37.

(74) En la *obra citada* en la nota 69.

(75) *De los siglos oscuros...*, p. 219.

(76) «La novela española y su contribución a la novela realista moderna», en *Cuadernos del Idioma*, 1965, I, 17-43.

estética temperamental (77), y a ver problemas psicológicos de desdoblamiento y ocultación de personalidad (78). En Góngora, cuya biografía y circunstancias sociales e históricas, ha sido muy estudiada por Dámaso Alonso en los últimos años (79), se ven relaciones directas entre formas métricas o temas de poesías y circunstancias personales (80). En dos poetas que aparecen en imágenes triviales como un sereno humanista o un artista entregado al arte, monstruo de su laberinto, se ve un intenso drama, en el primero, la tragedia y el desengaño, personal y nacional en sus últimos años. En otros casos, como el de Arcipreste, Dámaso Alonso se inclina a ver raíces biográficas donde otros ven un símbolo (81). El mundo de los lectores cultos, y poetas de afición, o a lo menos gustadores de poesía, está bien reflejado en la biografía de un destinatario de un gran poema (82).

EDICIONES DE TEXTOS

La crítica y el análisis suponen la presencia de textos veraces. Dámaso Alonso ha descubierto un texto precioso para nuestra historia literaria y lo editó, con discusión de problemas críticos, paleográficos, etc.: la *Nota Emilianense* (83). También ha ofrecido ediciones escrupulosas de Gil Vicente (84), y claro, las ya mencionadas de Góngora, con discusión de importantes problemas textuales.

TODA LA HISTORIA LITERARIA

En Dámaso Alonso vive toda la historia literaria española. El ha descubierto textos importantes, como acabamos de decir; su artículo

---

(77) *Vida y poesía en Fray Luis de León*. Madrid, 1955.

(78) «Fray Luis en la "Dedicatoria" de sus poesías» (desdoblamiento y ocultación de personalidad), en *Studia Philologica et Litteraria in honorem L. Spitter*. Bern, 1958.

(79) Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos*. Madrid, 1962. Algunas novedades para «la biografía de Góngora», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, 1-22. Ultimamente, «Góngoras, Argotes y Saavedras, unidos para una querella», en *Philological Quarterly*, LI, 1972, 218-244, continuación del citado en la nota siguiente.

(80) En *La muerte violenta de un sobrino de Góngora* cree ver un eco del desasosiego de Góngora en los tercetos suyos de 1609, despidiéndose de la corte. La historia de las bimembraciones a lo largo de la vida del poeta ve un reflejo de las circunstancias vitales, con etapas de ilusiones y desilusiones, y con la desilusión senil. Entonces aparecen numerosos sonetos laudatorios y adulatorios. Y se ven las relaciones con las cartas. «Las cartas dan el pormenor vital con su alternancia, los sonetos la sustancia vital con su constancia de sentido.»

(81) «La cárcel del Arcipreste», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1957, XXX, 165-177.

(82) «El Fabio de la "Epístola Moral". Su cara y cruz en Méjico y en España», ahora en *Dos españoles del Siglo de Oro*. Madrid, 1960.

(83) «La primitiva épica francesa a la luz de una Nota Emilianense», en *RFE*, 1953, XXXVII, 1-94.

(84) Gil Vicente: *Poesías líricas castellanas, Cruz y Raya, Tragicomedia de Don Duardos*.

sobre las jarchas tuvo un eco importantísimo en el mundo erudito (85). Contribuyó con su *Antología* al gusto por la poesía tradicional castellana (86), y la dedicada al conjunto de la literatura es otra obra magistral (87). En un momento de especial sentido histórico, el de su generación, caracteriza a nuestra literatura entre el idealismo y el realismo (88). Pero se fijará en la novela, como hecho creador de nuestra historia, extendida fuera de nuestras fronteras, y en ella, sobre todo en el Lazarillo, verá el realismo de almas. También verá la plenitud de lo novelístico, en la creación cervantina (89). Y en el extremo de lo actual escribirá generosas críticas sobre los poetas jovenes, y designará una clara división de la poesía última, en poesía arraigada y desarraigada (90).

FINAL

He querido trazar un resumen no de la obra de Dámaso Alonso, sino de las direcciones esenciales de sus métodos y de sus líneas teóricas, que son siempre deducidas de precisos estudios sobre textos y realidades. Toda la palabra humana, en su vivir y en sus obras, ha recibido una atención en la que vemos preferencias por los aspectos *energéticos* de la palabra. El retraso en publicar estas líneas ha servido para afirmar el valor de la obra de Dámaso Alonso, de nuestro Dámaso, el mayor amante de la palabra española que tenemos. Su actividad científica y creadora hará que tengamos que volver sobre sus trabajos, siempre recibiendo iluminaciones y saberes de quien, además, es un hombre de honduras, un maestro y un amigo; un hombre esencialmente bueno.

MANUEL MUÑOZ CORTES

Universidad de Murcia
Spanisches Kulturinstitut. MÜNCHEN

El índice de la «Bibliografía de Dámaso Alonso», de Fernando Huarte Morcon (en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970), ofrece la increíble riqueza de temas, autores y obras estudiados por el maestro, y la densa riqueza de ideas.

---

(85) Véase *obra citada* en nota 26.

(86) *Poesía española. Antología*, 1935. Constituyó un intento de extender el gusto por lo medieval, y su presentación de la poesía tradicional contribuyó al «popularismo» presente en su generación. En la última edición, 1956 (Gredos), tiene un excelente estudio preliminar.

(87) Dámaso Alonso, Eulalia Galvarriato de Alonso y Luis Rosales: *Primavera y flor de la literatura hispánica*. Madrid, 1966 (los tomos I-III son de Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso).

(88) El tan conocido estudio *Escila y Caribdis*...

(89) *La novela corvantina*. Santander, 1968.

(90) «Poesía arraigada» (sobre Leopoldo Panero), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, mayo-junio 1949, III, núm. 9. «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, 1952.

ERASMO, AYER Y HOY

Ya que admiradores y amigos de Dámaso Alonso nos juntamos para hablar de él y de su obra, ¿cómo podría yo no pensar en los años juveniles en que nos fue dado colaborar en una empresa de algún empeño? Se trataba, cuatro siglos después de la sacudida erasmista que agitó a la España de Carlos V, de reeditar el *Enquiridion o manual del caballero cristiano* en la versión castellana que tanto ayudó, hacia 1527, a vulgarizar entre españoles medianamente cultos el pensamiento de Erasmo en materia de reforma de la piedad cristiana. Que el hacerse monje, el observar una regla monástica, no significaba forzosamente el colmo del cristianismo auténtico, era la fórmula del libro que más escándalo había producido entre los defensores de las devociones tradicionales. Era en efecto el más llamativo corolario de las reglas en que Erasmo formulaba las exigencias de interiorización de una fe inspirada por las palabras de Cristo.

Pues bien, me tocaba a mí exponer el alcance histórico de la obra reeditada. Quien repartió la labor a los dos colaboradores de la nueva edición planeada como «anejo» de la *Revista de Filología Española,* fue su común maestro y amigo Américo Castro, que, pocos años antes, había publicado en la misma colección *El pensamiento de Cervantes.* Muy interesado por el eramismo español como aspecto de la vida espiritual del siglo XVI, y muy al tanto de la marcha de mi trabajo acerca del tema, Castro me encargó la redacción de un prólogo algo amplio que situara el *Enquiridion* en dicho movimiento, y lo escribí con cierta alacridad, en los pocos días libres que me dejaba cada semana mi tarea de profesor de español del Liceo de Burdeos, como desquite de la lentitud que esta situación imponía a la redacción de mi tesis doctoral. Era la primera ocasión que se me presentaba de esbozar con exactitud mi visión de conjunto del fenómeno histórico del erasmismo español. A Dámaso Alonso le había sido asignada la parte más importante, minuciosa y engorrosa de la empresa: la edición propiamente dicha, con anotación crítica que diese a conocer las variantes en sucesivas ediciones, las libertades más o menos acentuadas de

la versión del Arcediano del Alcor respecto del original latino de Erasmo, la descripción bibliográfica completísima de todas las ediciones entonces conocidas de la traducción castellana. Además, con muy buen acuerdo, llegó a proyectarse la inclusión en el mismo volumen de la versión de la *Paráclesis o exhortación al estudio de las letras divinas,* famoso alegato erasmiano en pro de la difusión de la Sagrada Escritura en cualquier lengua vulgar, otra opinión muy discutida de Erasmo. La *Paráclesis* en español circuló unida a varias ediciones del *Enquiridion,* y admitía Dámaso Alonso la posibilidad de que las dos traducciones fuesen del mismo traductor (hipótesis que se ha hecho más verosímil en años recientes cuando Eugenio Asensio descubrió una edición conjunta de las dos obras en castellano, publicada por Miguel de Eguía en fecha tan temprana como 1529). Labor imponente la de Dámaso Alonso, que cargó también con la tarea de prologar la *Paráclesis* poniendo de relieve la significación del opúsculo dentro de la obra de Erasmo, las polémicas a que dio lugar en España y las características de la versión española. ¿Cuántos especialistas hasta la fecha (y al que escribe se dirige también la pregunta) han sacado todo el jugo a las valiosas anotaciones y advertencias de Alonso sobre textos erasmianos tan famosos?

Recordar la ingente labor del editor filólogo era conveniente para explicar cómo tardó unos seis años la publicación, y hubo tiempo para una curiosa peripecia que, fuera de su interés anecdótico, es reveladora del camino que quedaba por recorrer al sentimiento católico frente a la «reforma» erasmiana en el segundo tercio del siglo XX. En el presente año de 1973 en que se planea una edición de *Obras completas* de Américo Castro, sin excluir el epistolario, vale la pena dar a conocer la siguiente carta de mi difunto amigo, que por fortuna conservé. Ilustra el estado de ánimo en que vivieron la época de la dictadura de Primo de Rivera instituciones como el Centro de Estudios Históricos y la Junta para Ampliación de Estudios.

Madrid, 20 de abril de 1928

Querido Bataillon: Al ir a dar a la imprenta su prólogo de Erasmo, Alonso siente un pequeño escrúpulo. Usted conoce la situación en que vivimos, combatidos, calumniados, en suma, en una situación algo parecida a la que se encontraban los amigos de Erasmo hace cuatrocientos años. Usted comprenderá el disgusto particular que me produce el tener que hablar de estas cosas. En su prólogo (para mi gusto tan excelente que nada que corregir he observado en él) usted se expresa con el mismo desenfado que lo haría yo o cualquiera que no escribiese en un Centro que es dependencia de un Gobierno de Dictadura y de clericalismo: de un Gobierno que

ha castigado a un catedrático por hablar en público de la limitación de la natalidad.

El caso es éste: si publicamos el prólogo tal como está, los periódicos clericales y amigos del Gobierno dirán en seguida que esta Casa es, en efecto, sectaria e irreligiosa, donde se hace toda clase de propaganda nociva. Usted sabe que la Junta se halla intervenida por elementos nombrados directamente por el Gobierno. Y dado que es así, no cabe más que tomarlo como es o dejarlo.

Hemos hablado D. Ramón, Alonso y yo y hemos quedado en que todo lo que usted dice podría quedar introduciendo algunos ligeros cambios de estilo a fin de que todo lo que se dice sobre frailes, supersticiones religiosas y demás aparezca como expresión del punto de vista de los erasmianos y no afirmación con valor actual. En este sentido hemos comenzado ya ese trabajo de transposición, que, como le digo, no afectará en nada al contenido. De todas maneras se lo remitiremos a usted en cuanto esté listo para que vea si en esa forma se puede publicar el prólogo.

No necesito decirle cuán fastidioso es para mí el ver que se haya adelantado tan poco a los cuatrocientos años de haberse celebrado la junta de Valladolid; cierto es que los momentos son excepcionales y que en todas partes se están removiendo los posos de las cosas más sucias. Qué le hemos de hacer.

Dé saludos muy afectuosos a su señora y reciba un fuerte abrazo de su amigo.

Américo Castro

Me apresuro a decir que finalmente mi prólogo salió tal como había sido escrito. No llegué siquiera a ver los retoques que se habían pensado. Con la dimisión del dictador en 1930 habían empezado a respirar más libremente los intelectuales españoles. El Anejo XX de la *RFE* salió en 1932, bajo la República, aumentado con un apéndice mío sobre *El Enchiridion y la Paraclesis en Méjico,* fechado desde Argel en 1931.

Pero no debo eludir dos cuestiones que me plantea restrospectivamente el escrúpulo experimentado por Dámaso Alonso y el Centro de Estudios Históricos en 1928. La primera es si era imaginario o no el temor de que en aquellos momentos «excepcionales» la publicación de páginas escritas libremente acerca del erasmismo español de 1526-28 y la lucha que hubo de sostener contra los frailes antierasmistas pudiese ser interpretada como apoyo intencionado a las tendencias oprimidas por un gobierno intolerante. Era evidente para mí que hombres como Menéndez Pidal, Castro y Alonso tenían visión del momento más clara que la mía (y por eso me conformaba de antemano con los retoques de estilo que juzgasen conveniente). Una contraprueba de que tenían fundamento sus temores la encuentro en lo que pasó en otros «momentos excepcionales» a mi libro *Erasme et l'Espagne*

cuando en 1939 empezaron a circular en España algunos ejemplares, y sobre todo después de 1950 cuando podía difundirse más en la traducción del mejicano Antonio Alatorre. A no pocos lectores católicos de temple tradicionalista les pareció mi voluminoso libro un ataque indirecto contra la vieja España inquisitorial. La censura gubernativa de Madrid se opuso durante unos cuantos años a que la obra traducida se expusiera en los escaparates de los libreros: éstos sólo podían importar unos ejemplares destinados a determinados compradores que los habían encargado, y cuyos nombres debían ser comunicados al censor de importación. Pasó tiempo antes que la editorial mejicana, con adecuada diplomacia, lograse permiso de abrir sucursal en Madrid, y pudiese en 1966, después de publicada la segunda edición del libro en español, llenar su escaparate de la avenida Menéndez Pelayo con ejemplares de *Erasmo y España.* Pero cuando con el pensamiento retrocedo a la situación de 1938, aún más excepcional que la de 1928, no puedo recorrer sin emoción la primera reseña de mi libro que se publicó en España. Al leer otra vez la cuarentena de páginas que la *Ciencia Tomista* de aquel año le dedicó —el más extenso comentario que entonces mereció dicha obra—, me llena de admiración el carácter positivo y constructivo de las críticas del querido P. Vicente Beltrán de Heredia. Sin embargo, no puedo silenciar en la ocasión presente la suave reconvención que el docto dominico (pp. 569-70) dirigía al autor:

> Aunque parecía lógico que se estudiase la doctrina religiosa de Erasmo desde un punto de vista católico, por haber pretendido él permanecer siempre en la Iglesia, sin embargo B. se coloca en una posición netamente erasmiana... Exagerando quizá un poco la nota, podría decirse que para B. la regla de la fe es el pensamiento de Erasmo. Así el libro resulta, tal vez sin pretenderlo B. en forma directa, una apología de Erasmo y del erasmismo, con la consiguiente reprobación implícita o explícita de cuanto se opuso a su libre desenvolvimiento.

Cito esta opinión matizada para justificar el recelo de que mi exposición más breve, al caer en 1928 en manos de críticos españoles menos ecuánimes que el P. Beltrán, pareciera un compendio del erasmismo español escrito por un virulento erasmista francés con siniestras intenciones.

La segunda cuestión que no quiero soslayar es, precisamente, la de si era yo erasmista de verdad, quiero decir subjetivamente. Sabían mis amigos del Centro de la calle Almagro que difícilmente podía serlo, pues, aunque bautizado, vivía al margen de la fe católica. Metido a historiador de una fase decisiva de la transformación religiosa

de la cristiandad moderna, no me sentía obligado a ocultar que me satisfacía más, *humanamente*, la libertad de que había gozado Erasmo desde el pontificado de León X hasta el de Paulo III (gozando en España sus discípulos de la protección del inquisidor general) que no la ortodoxia implacable del *Indice* que, bajo Paulo IV, llegó a prohibir las obras completas del humanista menos de un cuarto de siglo después de su muerte. Al fin y al cabo, ¿no era la misma Iglesia católica cuyo supremo magisterio había aplaudido a Erasmo la que cuarenta años después lo había aniquilado? Era ella, para el historiador profano, objeto de historia, no punto de vista intemporal y trascendente, desde el cual pudiese enfocar y enjuiciar hechos históricos. Desde el siglo XVI ha seguido viviendo la Iglesia católica, y ya se sabe hasta qué punto, últimamente, han modificado Papa, Concilio y episcopados su actitud frente a la libertad religiosa. Sus criterios han variado más de diez años a esta parte que en los cuatro siglos anteriores. La reforma interiorizadora de Erasmo, incluso en su lucha contra las devociones supersticiosas, parece, mirada retrospectivamente desde nuestros días, precursora de algunas tendencias de la actual ortodoxia católica posconciliar, tan distinta, para cualquier historiador, de la tridentina.

Pero lo que podía escandalizar en mi esbozo juvenil, ¿no era el estilo, «desenfadado» como decía Castro? Antes de escribir las presentes líneas, he querido comparar lo que dije allí de la *Apología monasticae religionis* de fray Luis de Carvajal con lo que escribí unos años más tarde en *Erasme et l'Espagne* sobre el mismo asunto. Y realmente la mayor brevedad —y, como dije, alacridad— de la redacción del primer texto resulta en mayor desenfado. Basta citar el comentario de la página 55 al párrafo en que Carvajal nombraba (me cito a mí mismo) «una caterva de dominicos y franciscanos españoles, unos ilustres y otros obscuros, que no podían dejar de agradecerle tan halagüeña publicidad». Esta formulación irónica no pasó a mi libro de 1937. En ella podía transparentarse mi poca consideración, no por los religiosos en general, y menos por los del siglo XX entre los cuales contaba amigos admirados, sino por los *viri obscuri* de la coalición monástica del siglo XVI contra Erasmo, el cual también tenía amigos y admiradores en los monasterios. Curiosamente había creído lícito anteponer a mi prólogo de 1937 unas líneas del filósofo francés Alain, expresivas de mi concepto de la Iglesia en las que se contraponen y rectifican, en proceso inacabable, la interioridad y la exterioridad. Menos mal que, en la cita, no se habían incluido las líneas anteriores en que Alain había escrito: «Bref l'hérésie ne cessera jamais de sauver l'Eglise». Me gustaba el párrafo, tal vez, porque había dicho

algo semejante, a propósito de la «herejía» valdesiana, al final de la advertencia preliminar de mi edición del *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés. Podía oler aquello a chamusquina para algunos celadores espontáneos de la ortodoxia, aun cuando se tomasen el trabajo de leerme bien.

Ya basta de confesiones. Serían del todo impertinentes si no se encaminaran a destacar lo distinto que era del mío el enfoque de Erasmo que Dámaso Alonso llevaba a la obra común. Menos interesado que yo por la contribución del humanista de Rotterdam a la espiritualidad cristiana de su tiempo, le atraía (¿o acaso repelía?) Erasmo como entidad estilística, pues dos libros suyos traducidos al español le inducían, por las exigencias específicas de su tarea, a frecuentes comparaciones de estilos que yo no hice nunca con la atención y agudeza de mi amigo, ni mucho menos. Y ¿cómo podría el más exacto filólogo hacer estilística, mayormente si es poeta, sin meter en ella su sensibilidad? Dámaso Alonso, en 1927, ya llevaba años de profunda reflexión acerca de la lengua y estilo de Góngora. Pues bien, es sensible la irritación que le produce el amaneramiento humanístico del latín de Erasmo, comparado con el español del Arcediano del Alcor, cuando el autor se esmera en referencias proverbiales (o adagiales) a la mitología e historia de la antigüedad clásica. Gracias a Dios, la traducción del *Enchiridion* (y la de la *Paraclesis)* operan, como dice Alonso, una «despaganización», o mejor dicho de una «deshumanistización» del original (p. 440). Tampoco le gustan a Alonso las «secas y cortadas clausulillas de Erasmo» que el traductor recarga con «muletillas y frases exhortivas y familiares» (p. 442). Invade así las dos obras el «popularismo español»: «Aquí como allí se actualiza y vitaliza en español lo que en el original está visto a través del vidrio (de fría coloración) de la tradición grecolatina». El Arcediano, «con un sentido racial del idioma popular (comprensible en la tierra del *Corbacho,* de la *Celestina* y de la casi comtemporánea *Lozana Andaluza)* amplifica y vivifica los breves y grises pasajes de Erasmo, susceptibles de «monologuización» (pp. 488-9). Sequedad, tonalidad fría y gris. ¿No había notado ya el gran Huizinga que el mundo de su compatriota Erasmo parece visto a través de una ventana de una habitación bien cerrada, en parte por resultar cada cosa o impresión «velada» por el latín? Sensación de lectores modernos debida tal vez al propio empeño de Erasmo de tratar en una «lengua muerta» —o viva sólo como herramienta profesional de unas minorías— temas vitales para todos sus contemporáneos. Confirmaba Dámaso Alonso esta sensación magistralmente, al mostrar el mundo de Erasmo transfigurado (en vida suya) por rayos de luz de España.

Me hago cargo, con más viva conciencia y compasión hoy que hace cuarenta años, de que mi amigo aguantó como inmerecido castigo la austera labor y la convivencia prolongada con Erasmo, que había aceptado sin saber bien a qué se comprometía. Se desahogó, más aún que en cortos párrafos de la monumental edición de 1932, en un brillante artículo que salió el mismo año en la *Revista de Occidente*, con el título de «El Crepúsculo de Erasmo» y puede leerse hoy en la colección de artículos de Dámaso Alonso *De los siglos oscuros a los de oro.* ¿No era tiempo de «convenir en que los escritos de Erasmo han perdido la capacidad para interesar al espíritu moderno con otro interés que no sea el puramente histórico»? Y (añado yo) ¿no podría decirse lo mismo —quitando pocos poetas que sólo pueden paladear en su lengua original una minoría cada vez más escasa de latinistas— acerca de toda la tradición clásica, patrística, humanística de la latinidad? «Niebla y cansancio» se titula la sección del artículo dedicada a la envoltura latina del pensamiento de Erasmo.

> «Su lengua se nutre del lugar común, del excremento idiomático de los siglos»... ¿Sus libros? «Vastos montones de podredumbre idiomática»... «Siempre por la línea del menor esfuerzo, riberas del tópico, el viajero (con la curiosidad ya amortiguada) todo lo puede prever en esa prosa de Erasmo, en la cual hasta el retórico encresparse súbito es una incidencia más de lo prefijado... Por eso, cuando un traductor castellano como el Arcediano del Alcor... cambia la vulgaridad pluscuamputrefacta del latín del holandés por la vulgaridad ibérica y de cutio, el resultado es portentoso. Los secos y amojamados tendones se van recubriendo de carne viva, y el cadáver se pone en pie. Cierto que no se trata sólo de una transmutación idiomática. Porque en el cambio entra en no poco el espíritu añadido y la carne caliente e hispánica del traductor.»

Hacía falta citar estos renglones apasionadamente hispánicos y cruelmente antierasmianos, después de las expresiones más mesuradas de la edición acerca de los mismos aspectos de la obra de Erasmo, para hacer revivir el «desenfado» con que Dámaso Alonso, por fin, al escribir sin trabas académicas para el público culto no especializado, se vengaba del prolongado cansancio que le habían impuesto los textos erasmianos a lo largo del cotejo minucioso de originales y traducciones. ¿Concedía al final algún interés, aunque fuese «puramente histórico», al fenómeno del erasmismo español, o sea del entusiasmo provocado entre españoles de otros tiempos por aquellos latines inaguantables para nuestro cultísimo español de hoy? Dejemos aparte, como el mismo Alonso, el problema de la valoración del latín de Erasmo en cuanto latín, aunque mucho de su éxito se debió a la sol-

tura y eficacia con que expresó en él cosas modernas (a diferencia de los remilgados ciceronianos contra quienes ironizaba). Gran parte del artículo de la *Revista de Occidente* venía dedicada a los progresos más recientes de la resurrección histórica de Erasmo, Allen, Renaudet, nuestra edición común recién publicada, los últimos atisbos de Américo Castro sobre «Erasmo en tiempo de Cervantes», reveladores de una «perenne vitalidad de la planta» del erasmismo en España. El propio Dámaso Alonso había de aportar veinte años después una contribución más a la demostración de esta perennidad, revelando ecos tardíos de la traducción del Arcediano, en sus páginas sobre «Erasmo y Fray Luis de Granada»: figuran a continuación de las anteriormente comentadas en la citada colección de artículos. Esta aportación —que no dejaba de remitir a «nuestra edición conjunta del Enquiridion» —era amistoso homenaje a mi *Erasmo* recién traducido al español. El famoso holandés, reactivo que nos reveló uno a otro en las sinceridades divergentes de nuestras maneras de sentir a Erasmo, servía una vez más, y sigue sirviendo hoy en la fidelidad de los recuerdos, para acercarnos y hacernos amigos de verdad. Llamo así a los que se quieren diferentes, hasta cierto punto complementarios.

No hay por qué ocultar que la antipatía al estilo de Erasmo, fruto amargo de una ímproba labor, se hacía en Dámaso Alonso extensiva al hombre Erasmo y al alcance de su papel histórico. Al ratificar el fallo de la posteridad que prácticamente salvaba de él una sola obra, el *Elogio de la locura,* concedía al humanista, mirado desde su crepúsculo, alguna

> grandeza en su concepción de la religión cristiana, basada en la idea paulina de la libertad y del predominio del espíritu sobre la carne... Hubiera podido llegar a ser un gran heresiarca. Pero el alma de Erasmo carecía de la grandeza dramática de la de un Lutero.

Después de recordar la sutil táctica defensiva-ofensiva del hombre de Basilea, concluía que «no por eso dejaba de ser lo que fue y lo que es en sus obras, un cobarde». De manera menos tajante había escrito en «nuestra» edición al examinar el pasaje de la Regla XX del *Enchiridion* en que Erasmo parecía negar la materialidad del fuego infernal, y la defensa de su formulación contra Noel Beda: «Aquí como tantas otras veces Erasmo nos deja ver sus titubeos, su miedo y la poca sinceridad de sus palabras» (p. 378 n.).

Ya se ve qué ironía de la suerte hubiera sido si el Centro de Estudios Históricos hubiese padecido persecución clerical hacia 1930 por reeditar críticamente textos capitales de Erasmo traducidos hace si-

glos al español, únicamente a consecuencia del tono más o menos desenfadado del prologuista. Permítaseme ahora insistir en mi alusión a la modificación reciente de la actitud católica frente a la reforma erasmiana. Ni Dámaso Alonso ni yo, hace cuarenta años, nos sentíamos solidarios de corrientes modernistas o ecumenistas del catolicismo (profesadas entonces por diminutísimas minorías) que pudiesen reivindicar la piedad del *Enchiridion* como afín a la suya y darle valor actual o futuro. Con diferente comprensión del hombre Erasmo, de su actuación, de su importancia histórica, en visión binocular, si vale la metáfora, lo considerábamos entre los dos como corifeo de una tendencia que había luchado sin éxito por triunfar dentro de la Iglesia: tendencia condenada por la historia, aplastada entre las ortodoxias de Roma, Wittenberg y Ginebra. Pero hoy ¿qué queda intacto de las exigencias doctrinales, eclesiales, litúrgicas, indumentarias, etc., que hacían esas ortodoxias irreductibles una a otra, y a Erasmo peligroso para todas ellas? Si el cuarto centenario de la muerte de Erasmo, en 1936, fue celebrado con un decoroso florecer de publicaciones, en gran mayoría belgas, holandesas, inglesas, cargando el acento sobre el «humanista» y su pacifismo o evangelismo político, llamará la atención, en el próximo tomo de la *Bibliographie érasmienne* de J. C. Margolin la cosecha de los años 1968-72, suscitada por el quinto centenario del nacimiento del hombre de Rotterdam, no sólo por la abundancia de publicaciones y la gran diversidad geográfica de sus procedencias, sino también por la profundidad y consideración con que se estudia hoy la teología de Erasmo, ya por protestantes como Kohls, ya por católicos como el P. Chantraine, S. J. Y en cuanto al latín de Erasmo, el obstáculo con que tropieza no es ya el hastío de algunos lectores sino la ignorancia generalizada del latín. Al «velo» transparente de que hablaba Huizinga sucede otro opaco. Mientras se publica para uso de la minoría humanista, cada vez más reducida entre la humanidad occidental culta, una nueva edición crítica internacional de *Opera omnia* de Erasmo en latín, se prepara en Toronto un monumental *Erasmus in English* que hará las mismas obras legibles en la lengua más difundida entre los pueblos de abolengo europeo. Y ¿quién sabe si mañana dirá alguien «voy a leer el *Enchiridion* en inglés para ver en él cosas que me oculta el latín», como Unamuno escribió un día que iba a leer el Quijote en inglés para ver en él cosas que le ocultaba el español? Se multiplican además traducciones a otras lenguas (alemán, francés, italiano, etc.) aunque no tantas como en el siglo XVI ¿Qué nos importan ya las timideces o cobardías tras las cuales se escudó Erasmo para seguir adelante pensando y escribiendo, ni las precipitadas retiradas de sus pensamientos de vanguardia? Cualquie-

ra que sea el porvenir de las Iglesias cristianas a las que me referí, es fácil ver hoy que el pensamiento de Erasmo influyó más ampliamente que el de Lutero o el mismo de Calvino (tan a menudo mencionado como origen de la mentalidad capitalista) en la evolución intelectual, social y religiosa de las sociedades occidentales modernas. Porque las condenas protestantes de su obra fueron aún más ineficaces que la católica. Véase lo que dice H. R. Trevor Roper en el capítulo final de su libro *Religion, Reformation and Social Change* (6.ª ed. 1967; trad. franc. *De la Réforme aux Lumières*, Paris Gallimard 1972, pp. 269 y ss.) acerca de la perduración del espíritu erasmiano en el arminianismo y el socinianismo, movimientos religosos al margen del protestantismo que «remontan, más que a Calvino, a Erasmo y a la Prerreforma, a la época en que la Iglesia católica seguía indivisa», y acerca de las corrientes independientes, erasmizantes, que sobrevivieron a la reacción tridentina en países católicos como la Francia de De Thou y la Venecia de Fra Paolo Sarpi, historiador crítico del Concilio de Trento...

¿No es mañana, mejor que hoy, cuando veremos quién fue Erasmo en su vitalidad histórica?

MARCEL BATAILLON

14, rue Abé de l'Epée
PARIS V

EN TORNO A LA OBRA DE DAMASO ALONSO

Hermanos, los que estáis en lejanía
tras las aguas inmensas, los cercanos
de mi España natal, todos hermanos
porque habláis esta lengua que es la mía.

DAMASO ALONSO

La obra literaria, aun concebida como sistema autónomo de signos, sigue ligada por un cordón espiritual al agente creador que le dió vida. Y tal ligamento no es otro que ese rasgo común que, objetivado e independiente, caracteriza las producciones de todo gran maestro, cualquiera sea la distancia que medie entre los géneros por él cultivados o la diferencia en las finalidades y los correspondientes métodos.

La estrofa de Dámaso Alonso que encabeza estas líneas ilustra muy bien el porqué de la excelencia de todos los frutos de esta figura cumbre de la España del siglo XX: porque las obras de Dámaso Alonso poeta, Dámaso Alonso crítico y Dámaso Alonso filólogo son tres vertientes de una sola y lúcida pasión: la búsqueda y el asedio de la comunicación humana, que tiene como instrumento la palabra.

No sorprende por ello que sus trabajos de erudición en el campo de la filología constituyan focos de ciencia tan rigurosos y documentados como era de esperarse de quien había de continuar airosamente, enriqueciéndola, la labor de investigación de Menéndez Pidal, pues la aspiración a la objetividad científica es una pasión tan absorbente como la del arte, y ambas actúan a veces en una misma persona cuando el objeto de esa pasión puede enfocarse en diversas dimensiones.

En la base está la radical humildad del poeta ante el mundo, desde el momento en que intuye su pequeñez en el espacio y en el tiempo, hasta cuando, ya en un estadio superior, problematiza el sentido de la vida. Es la misma humildad que alimenta la cotidiana paciencia del estudioso que rastrea los orígenes, huella por huella, para compendiar en un tratado un recorrido secular (de los siglos oscuros al de Oro; del siglo de Oro a este siglo de siglas), ya sea por la evolución popular del lenguaje (la fragmentación fonética peninsular) o las manifestaciones estéticas del mismo. Refiriéndose a éstas, Dámaso Alonso, padre de la Estilística española, apunta las tres grandes modificaciones que ha sufrido el concepto de *la literatura española* como «obra casi exclusiva del siglo XX», despersonalizando, en gesto

de modestia, su propio luminoso liderazgo: «1.ª, la apreciación de Góngora y de la poesía barroca, con lo que ha sido posible valorar el gran arco de nuestra poesía culta de los siglos XVI y XVII; 2.ª, el descubrimiento de una línea intimista, profundamente subjetiva, en la poesía del siglo XIX (Bécquer, Rosalía, etc.); 3.ª, la reunión, selección, interpretación crítica y valoración estética del cancionero "de tipo tradicional".» (Introducción al *Cancionero y Romancero Español,* Biblioteca Básica Salvat, Navarra, 1970).

En Dámaso Alonso, la primera manifestación exterior de esa vocación ferviente por la comunicación humana se cumple en la necesidad poética de la expresión propia, que al surgir espontánea lleva las marcas de la imprecisión, visible en los *Poemas puros* («es decir, claros, tersos»), por lo cual el poeta, en el intento de adecuar la frase a la vivencia, inicia la configuración de un estilo original.

En la literatura española contemporánea no abundan los ejemplos en que un estilo —en el sentido profundo del término— se haya enriquecido tanto con el crecimiento de la personalidad interna como en el caso de Dámaso Alonso. Después de Rubén Darío (ese gran poeta desconocido cuya técnica brilló tanto que ha ofuscado a millares de lectores la visión de sus profundidades abismales), con otras excepciones más, hay muchas posibilidades de identificar a un autor por cualquiera de sus obras, dada la semejanza entre ellas. La distancia temporal que media entre los libros de poesía de Dámaso Alonso es responsable en parte de las grandes diferencias entre unos libros y otros.

Además, sin duda la experiencia de la guerra española, que hubo de sacudir terriblemente a todos los afectados, modificó la cosmovisión de los escritores, y en consecuencia su concepción del arte, pero aun así, la modalidad expresiva de Dámaso Alonso parece una de las más estremecidas. Y en su momento más convulsivo, el que se recoge en *Hijos de la ira,* se siente dentro de cada poema un patético pendular de la ternura a la violencia, signo de que la voluntad del hombre se resistía con todos sus recursos a esa crisis que fue la antesala de la segunda conflagración mundial:

Podrás herir la carne
y aun retorcer el alma como un lienzo:
no apagarás la brasa del gran amor que fulge
dentro del corazón,
bestia maldita.

(«La injusticia»)

El proceso de readaptación suele ser muy duro, y aunque la reflexión y el orden propenden al equilibrio, el reajuste que se cumple

más allá de la decepción es casi un cálculo, una nueva autoterapia, que torna a la persona más meditativa y acaso conforme, pero las cicatrices calan hasta la palabra, que se torna mesurada. Si algo hay tan irrecuperable como el tiempo, es el candor juvenil. Es posible que nuestro autor confiera a esa inocencia un valor cardinal, porque en el recuento que hace de su actividad en el juicio final que alegoriza en «Las alas», siente que sus primeros versos son «lo único que he hecho».

Siendo la poesía la más entrañable de las dádivas que Dámaso Alonso ha legado, es natural solidarizarse con su predilección por ese género entre todo el producto de su espíritu, que es múltiple y fecundo.

La lectura organizada de todos sus versos, imprescindible para quien intente la más ligera aproximación a esa cima que esta obra constituye, ofrece, además de un placer estético medular, una lección de vida que discurre por ese río al que le llaman Carlos, digo, Dámaso, por cuya sensibilidad han pasado minutos, siglos, eras, y a cuya orilla nos hemos sentado sus discípulos (también nosotros, los anónimos) con el deseo de indagar cuál de sus mil reflejos es su reflejo absoluto; porque las propias limitaciones nos inducen a introducir límites en una realidad que es continua, en la unicidad de una obra que por manar de un mismo centro tiene igual calidad aunque se ramifique en varias direcciones.

Cómo comprender la ira ante «la estéril injusticia del mundo» sin haberse asomado previamente al sosiego espiritual que precedió al horror de encontrarse frente a frente con la muerte colectiva. Y cómo explicarse la contención emocional que desemboca en la euforia de los poemas posteriores sino por la conciencia, muy madura por cierto, de que la vida es un don inestimable, aun en las peores circunstancias, hasta en las de los seres instintivos elementales:

¡Ah, gloriosa, gloriosa! ¡Ah, tierna, intermitente,
onda suave, onda en furia, que nos lames o azotas!
Ese muerto, esa ausencia, ¡ah, si vivir pudiera
como yo que ahora canto, lloro, rujo, estoy vivo!

(«Ese muerto»)

Tratándose de una producción que se inició hacia 1918, era necesaria la publicación de los *Poemas escogidos,* y esperamos con mayor ansiedad una edición de las poesías completas, pues la antología de 1969 se resiente de la ausencia de varios poemas capitales, en especial de algunos que figuraron en *Hijos de la ira,* entre sus libros «el que ha tenido más éxito», según confiesa el autor, quizá precisa-

mente porque logró lo que buscaba, «mover el corazón y la inteligencia de los hombres, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías» (Comentarios a *Poemas escogidos*, Editorial Gredos, Madrid, 1969, p 193).

El lector de hoy, al parecer en cualquier rincón del planeta, responde más a esas manifestaciones de protesta con que ya hace tres decenios se adelantaba Dámaso Alonso a la sensibilidad actual.

Todo en nuestro mundo ha sido vulnerado. Y también —enhorabuena— el soneto, es decir, el que puede legítimamente conservar tal nombre. Una condición especial privilegia a este canto frente a otro tipo de poemas, ante el paso del tiempo: los estilos literarios son históricos, y con la historia transitan. El soneto es en cambio una forma fija (aun cediendo a la diversidad de metros que se le han aplicado) y esa estabilidad de contextura le garantiza actualidad perenne, siempre que llene también, o antes que todo, el requisito de una gran densidad en el contenido.

La costumbre suele llevarnos a comentar y a retener en la memoria las composiciones cuya belleza nos parece más clásica, por la serenidad que contagian. Sin embargo, aunque Dámaso Alonso explica que «escrito a los 19 años», el soneto «Cómo era» es, sin embargo, el que más éxito ha tenido entre los suyos, he de confesar que, con todo el encanto juvenil que de él emana, mi favorito entre sus sonetos ha sido siempre «Ciencia de amor», pero lo he sentido superior a mis fuerzas de captación, muy precarias por cierto, y como no me persuade la concepción de «lo inefable» del arte, intentaré señalar, dentro de las consabidas limitaciones de lectora común, el porqué de esa preferencia.

Todo soneto involucra, en su génesis, un reto que la disciplina artística plantea a la emoción fluyente, un reto que ha de culminar en una conciliación total, donde la armonía apolínea no eclipsa, sino que delinea, la explosión dionisíaca. Como en todos los hombres, quizá, esta fuerza primaria es la dominante, iniciar la lectura de un soneto es situarse a la expectativa en un estado de tensión estética que va en creciente hasta el verso final, que constituye, necesariamente, el clímax.

Si desde el punto de vista de la métrica el esquema rígido e inflexible de esta composición requiere maestría (no por los simples acentos, que un buen sentido rítmico cumple muy fácilmente), es ya una prueba la rima, si es que no se ha de caer en la rima fácil o en la de relleno. Y si a ello se añade que la disposición del «material» no es arbitraria, sino que exige una distribución que ha de sintetizarse en el terceto final, además de que cualquier elemento su-

perfluo rompe su arquitectura, es redundante decir que no todo lo que suele llamarse soneto puede llevar tal nombre.

«Ciencia de amor» lanza, como puede advertirse, desde el título, ese llamado a la capacidad receptiva del lector, en una especie de paradoja, que presagia la concordia final, y en sólo catorce versos:

No sé. Sólo me llega, en el venero
de tus ojos, la lóbrega noticia
de Dios; sólo en tus labios, la caricia
de un mundo en mies, de un celestial granero.

¿Eres limpio cristal, o ventisquero
destructor? No, no sé... De esta delicia,
yo sólo sé su cósmica avaricia,
el sideral latir con que te quiero.

Yo no sé si eres muerte o si eres vida,
si tocò rosa en ti, si toco estrella,
si llamo a Dios o a ti cuando te llamo.

Junco en el agua o sorda piedra herida,
sólo sé que la tarde es ancha y bella,
sólo sé que soy hombre y que te amo.

Lo primero que brota es la duda del poeta, en un heterostiquio (terminología de don Rafael de Balbín) tan breve, disilábico, que como primer elemento de un soneto es de por sí inusitado en cuanto al qué y en cuanto al cómo. Su rapidez produce el efecto de una sacudida a la tradición expresiva en un poema de corte clásico.

Esta disociación, reflejo del conflicto interior que conmueve al poeta, continúa perturbando las formas habituales, mediante la dislocación versal de sirremas, con encabalgamientos que mantienen la voz jadeante hasta el sexto verso, mientras el poeta se enfrenta al desconcierto ante la mujer, que para él constituye un nexo entre Dios y el hombre, motivo que figura en otros de sus cantos («A los que van a nacer», «Las alas», «La madre», etc.), y también entre el hombre y el mundo.

La perplejidad proviene de que el poeta necesita metafísicamente a Dios, y no puede comprenderlo por la razón, sino adivinarlo oscuramente por la vía sensorial, la visión de la belleza femenina y el contacto con ella.

¿Y es factible que estas percepciones —son torpes y engañosos los sentidos ante la infinitud de las interrogantes— puedan satisfacer la búsqueda de lo inconmensurable?

En la exacta mitad del poema cesa la oscilación entre las dudas metafísicas y la atracción femenina inmediata, porque ésta arrastra definitivamente al hombre a asumir su destino, que no coincide con

la primera evidencia cartesiana, ni siquiera con la humildad socrática del «yo sólo sé que nada sé». La línea es otra, porque es más rico el instrumental humano que la simple razón, al fin subordinada a realidades más hondas:

...de esta delicia
yo sólo sé su cósmica avaricia,
el sideral latir con que te quiero.

Al liberarse el espíritu de esa tensión entre los dos imanes polarizados, se inicia la expansión emocional por el derrotero cierto. Las disyuntivas que ahora surgen —algunas antitéticas— se presienten signadas por la única evidencia que de la armonía cósmica ha conquistado el ser consciente: el amor, que hace surgir las alas de la labor creadora en los distintos órdenes de la vida. Y toda la hermosura que los tercetos irradian demuestra la maravilla del lenguaje humano, su millonaria escala de registros cuando es pulsado por una mano virtuosa:

Yo no sé si eres muerte o si eres vida,
si toco rosa en ti, si toco estrella,
si llamo a Dios o a ti cuando te llamo.

Junco en el agua o sorda piedra herida,
sólo sé que la tarde es ancha y bella,
sólo sé que soy hombre y que te amo.

Qué realidad abscóndita podría resistirse a la magia de la palabra insuflada de espíritu: se llenan los vacíos, los contrarios se concilian, en esa facultad incomparable que es la capacidad de amar que el poeta expresa. Sin ella no hay energía posible: ni en la ciencia, ni en el arte, ni siquiera en la técnica. Por ella el hombre ha conquistado los espacios siderales, previstos o anticipados en dulces raptos. La consagración a cualquier actividad requiere ese móvil. Es el impulso que con todo el ímpetu se siente latir en la obra total de Dámaso Alonso, que es disciplina, y es ternura fluyente, armonizadas por la ciencia del amor, en la palabra, vehículo con el cual se ha comunicado por años con los discípulos y lectores dispersos por todos los continentes, atentos siempre a esa voz que ha podido afirmar, en un verso susceptible de muchas interpretaciones.

Yo hice el mundo en mi lengua castellana.

ELSIE ALVARADO DE RICORD

Panamá, julio de 1973
Apartado 9175
Betania
Panamá 6 (PANAMA)

TRES VIAJES DIALECTOLOGICOS CON DAMASO ALONSO

En el volumen I de las *Obras completas* de Dámaso Alonso, publicado hace unos meses por Gredos (1), ocupa las páginas 315-357 el artículo titulado «El gallego-leonés de Ancares y su importancia para la dialectología portuguesa», por Dámaso Alonso y Valentín García Yebra. Una nota al pie de página advierte: «La investigación en el valle de Ancares fue hecha por los dos; ha redactado este artículo Dámaso Alonso».

Quiero contar ahora, dieciocho años después de la primera investigación de Ancares (verano de 1954), mi recuerdo de las tres excursiones que hice con Dámaso Alonso en busca de los datos recogidos en dicho artículo. No voy a referirme al material científico, lingüístico, de nuestro trabajo: en el artículo se ha recogido, ordenado y estudiado perfectamente (no me alabo a mí mismo, pues la redacción del artículo no es mía). Me referiré sólo al aspecto humano de mi convivencia viajera con el maestro querido y admirado que, desde que lo conocí, fuera ya de la Universidad —creo que en 1948—, viene siendo para mí Dámaso Alonso.

Quisiera que estas líneas, libres de toda pretensión erudita, tuvieran la sencillez de una carta escrita a un grupo de amigos. Y que dejaran en los lectores la impresión, mejor dicho, la certeza que dejó en mí la convivencia con Dámaso Alonso, una convivencia directa, sin distancias de ninguna clase, en el ambiente primitivo que aún envolvía hace tres o cuatro lustros a la mayoría de los pueblos donde estuvimos.

Es sabido que muchos «grandes hombres» encubren o disimulan bien en público flaquezas o debilidades que no logran ocultar en la vida privada, esa cámara íntima donde cada uno se quita el traje de ceremonia, o simplemente la americana, para estar cómodo en mangas de camisa. Otros, los verdaderamente grandes, no pierden en la intimidad su brillo, sino que lo acrecientan con nuevas vislumbres que en su vida pública suelen permanecer ocultas.

Antes de nuestro primer viaje a Ancares, conocía yo al Dámaso

(1) Estas páginas fueron escritas en el verano de 1972.

Alonso poeta, crítico literario, catedrático de la Universidad Central, académico de la Española. Durante aquel viaje y en los dos siguientes conocí al hombre Dámaso Alonso. Y supe entonces que, en él, poeta, crítico, catedrático, académico, eran simples adjetivos. En grado superlativo, si no por su forma, sí por lo intenso de su significado; pero adjetivos siempre, y ni siquiera sustantivados. Porque lo sustantivo en Dámaso Alonso no era ninguna de aquellas categorías, ni el conjunto de varias o de todas ellas, sino, sencillamente, el hombre. Esto puede parecer una perogrullada. No lo es. Hay figuras que sobresalen por algo adjetivo, y cuando lo pierden, o simplemente lo dejan a un lado, su humanidad queda tan disminuida que ni siquiera alcanzan el nivel medio de los mortales. En Dámaso Alonso, lo más importante, lo principal, lo máximo, era el hombre. Un hombre enriquecido, colmado, por lo mejor de cada una de las épocas anteriores de su vida; un hombre en quien la experiencia y la sabiduría de la madurez no habían destruido, ni siquiera mermado o encubierto la capacidad de asombro y de ilusión del niño, el gozo de vivir y probar del adolescente, la prontitud, el ímpetu y la pasión juveniles.

El primero de nuestros viajes a Ancares fue, como ya he dicho, en el verano de 1954. En un artículo titulado «León en mi recuerdo», aparecido en un número especial de *Mundo Hispánico* (Extraordinario núm. IX, 1957, pp. 12-13), Dámaso Alonso dedica unas líneas a este viaje «de hace sólo dos años», que todavía en su memoria «fulge nítido, exacto, con las rocas y los hombres recortados por un aire cristalino». Dice así: «Hace pocos años hice un viaje por los valles de Ancares y de la Fornela (entre los dos está el límite del gallego y del leonés en la montaña de la provincia). Unas quince horas a caballo, en tres días, de Vega de Espinareda a Candín, de Candín a Peranzanes, de Peranzanes a nuestro punto de partida. No olvidaré la conversación dialectal en aquella cocina de Candín. Ni la tarde maravillosa subiendo lentamente el estéril puerto del Cuadro, ni la bajada de la Fornela. ¡Qué desolación! Caía la tarde. Pero vino la «viceira» con tumulto de gritos, entre una nube de polvo, y el rebaño cogía una carrera impetuosa —la querencia para pasar el puentecillo del lugarejo—; el valle se poblaba de vida. Y recuerdo la espantada de mi caballo en la hora del lubricán, y cómo estuve a punto de matarme. Y Peranzanes. El paisano de Cacabelos nos había dicho: «En Peranzanes se puede parar en casa de Narciso como en un hotel, no falta de nada». Recuerdo cómo el jersey de la moza se le había rozado y roto, exactamente, en los dos puntos críticos; y las asociaciones mentales consiguientes».

Daré yo ahora mi versión complementaria. Desde Ponferrada fuimos en automóvil a Vega de Espinareda, pueblo (oficialmente villa) tan bonito como su nombre. Lo baña el Cúa. En la orilla izquierda se alza el monasterio de San Andrés, del siglo XI, donde recibió sepultura doña Jimena Núñez, amiga de Alfonso VI y madre de las infantas doña Elvira y doña Teresa. Pero teníamos prisa. Paramos allí sólo lo necesario para buscar caballos que nos llevaran a Candín, primera etapa de nuestro viaje.

Entre Vega de Espinareda y Candín hay sus buenos once kilómetros. El camino era entonces de herradura, con muchas cuestas, y el piso, malo. Cuando volvimos a Candín en 1957, pudimos ya llegar en coche, aunque quizá con más incomodidad y peligro, y, ciertamente, con menos goce del paisaje. Pero en el primer viaje fuimos a caballo; buenos ratos a pie, cuando la pendiente era tan pronunciada que resultaba más cómodo andar que ir montados. De los dos caballos conseguidos en Vega, uno era más joven y nervioso. Dámaso Alonso, en el verano de 1954, tenía la misma edad que yo ahora: 55 años. Elegimos para él el caballo más tranquilo.

Llegamos a Candín al atardecer. Nos alojamos en una de las mejores casas del pueblo, con tan buena suerte que allí mismo había dos personas excepcionalmente aptas para el interrogatorio lingüístico proyectado: una mujer de bastante edad, próxima a los setenta, muy inteligente, y analfabeta (condiciones ideales), y su nuera, que sabía leer y escribir, pero compensaba este inconveniente con una inteligencia tan clara como la de su suegra. Ya antes de cenar tuvimos una sesión larga y fructífera. Dámaso Alonso, en la cocina, interrogaba a la suegra; yo, en una sala contigua, a la nuera. Las contestaciones resultaron precisas y concordes.

La descripción científica del ancarés puede verse en el citado artículo de las *Obras completas* de Dámaso Alonso. Aquí sólo diré que es un gallego-leonés delicioso, especialmente por los que en el § 28 del artículo se llaman «fenómenos extraordinarios»: la doble acentuación de las palabras de más de dos sílabas, la diferencia de tono entre las dos sílabas acentuadas, la prolongación de las vocales en hiato, la fuerte nasalización de las vocales inmediatas a *-n-* intervocálica perdida, y la palatalización de *a* en ciertas condiciones, le dan al habla de Ancares gran musicalidad y una extraña dulzura.

Al día siguiente todo se desarrolló tan bien que a la hora de comer dimos por acabada nuestra tarea en Candín y poco después salíamos hacia Peranzanes. Recuerdo muy bien la lenta y maravillosa subida del puerto del Cuadro; lenta por la pendiente muy pronunciada que íbamos escalando, maravillosa por el esplendor de la tarde

en aquellas alturas y por los grandiosos paisajes que desde allí se dominan. Pasado el puerto, la vertiente norte estaba cubierta a grandes trechos, entre las urces, por un tupido herbazal de arándanos cuajados de frutilla entre azul y negra.

Alcanzamos la estrecha vega del Cúa casi al ponerse el sol (allí lo hace temprano) tras los montes que separan de Asturias el valle de la Fornela. Fue en este trayecto donde, «a la hora del lubricán», se le espantó el caballo a Dámaso Alonso, que estuvo «a punto de matarse». El hecho, tal como yo lo recuerdo, sucedió de esta manera. El camino era llano y herboso, relativamente ancho. Pero estaba cerrado a nuestra izquierda por una escarpa de tres o cuatro metros de altura, tajada en la falda del monte, y, a nuestra derecha, por paredes de piedra seca que defendían pequeños prados. No sabíamos cuánto faltaba para llegar a Peranzanes. A Dámaso Alonso comenzó a entrarle la preocupación de que pudiera hacérsenos de noche en aquel inhóspito paraje. Insistía en que teníamos que avanzar más de prisa. Yo iba delante, aunque montaba entonces el caballo de menos brío, porque él había querido probar el otro. Los caballos no llevaban silla de montar, sino vulgar albarda, que hacía el cabalgar mucho más incómodo. Llevábamos delante, él un maletín con mi equipaje, yo una maleta con el suyo. El llevaba además, por lo que pudiera tronar, un paraguas. Tanto insistió en que debíamos ir más ligeros que, con dos o tres ramalazos en las ancas, puse mi caballo al galope. El suyo, al ver galopar al mío, se arrancó sin que se lo mandaran. «¡Que me tira! ¡Que me tira!», oí gritar al jinete. Creí que era una broma, y no hice caso. El paraguas que llebava Dámaso Alonso espoleaba al caballo contra la voluntad de su dueño. Este seguía gritando: «¡Qué me tira! ¡Qué me tira!». En efecto, de pronto sonó un golpe sordo contra el suelo. Una sensación de angustia me cruzó como un relámpago. Era ya casi de noche ¿Qué iba yo a hacer, cómo iba a arreglarme si don Dámaso (yo le llamaba siempre y le sigo llamando así) se había matado o se había roto algo? Instintivamente, con todas mis fuerzas, sujeté mi caballo y lo atravesé en el camino. Por fortuna, volví a oír enseguida la voz de don Dámaso: «¡Que me tira! ¡Que me tira!». Lo que había caído era mi maletín. Su caballo paró junto al mío con el jinete encima y sin más daño que el del susto (2).

Peranzanes estaba ya cerca. Poco después, a la entrada del pueblo, vimos la «viceira», que volvía del pasto.

El paisano de Cacabelos, sin duda involuntariamente, nos había

(2) He leído este pasaje a Dámaso Alonso. Insiste en que su caballo se espantó auténticamente. Yo iba delante, y ya casi había oscurecido. No pude verlo.

engañado. La cena fue lamentable: judías verdes, bastante correosas, con cachelos terriblemente picantes, y una carne muy dura. No había otra cosa. En cuanto a las camas, imagine el lector cómo estarían si tal estaba el jersey de la moza que las tenía a su cargo. Yo tuve que pedirle que cambiara tres veces las sábanas de la mía, y al fin me acomodé más por cansacio y sueño que convencido de que estuvieran bien limpias.

En Peranzanes concluyó pronto nuestro trabajo. Al día siguiente, después de comer, nuevamente a caballo, anduvimos los dieciséis kilómetros que hay hasta Vega de Espinareda, y aún tuvimos tiempo y humor para desplazarnos en un camión hasta Valle de Finolledo, donde hicimos un curioso, simpático interrogatorio colectivo (3).

Quedé asombrado de la resistencia física de Dámaso Alonso. Después de las tres jornadas a caballo, sobre albardas en vez de sillas, yo, a mis treinta y siete años, tenía unas agujetas monumentales. El estaba tan fresco.

Nuestro segundo viaje al Real Valle de Ancares fue en el verano de 1957. Habían quedado sueltos algunos cabos de nuestra investigación, especialmente en lo relativo a la palatalización de la *a*. Era preciso estudiar mejor el fenómeno.

Fuimos en automóvil hasta Candín. Allí nos entristeció saber que había muerto la señora mayor de la casa en que nos hospedábamos. Hechas con fortuna las averiguaciones necesarias, al día siguiente nos acercamos andando hasta Pereda. Nos atendió con gran amabilidad y eficacia el señor maestro jubilado don Manuel Abella. La gente de Pereda se resistía a contestar a nuestras preguntas. Los buenos oficios de don Manuel rompieron la desconfianza. En plena calle y en corro fueron saliendo las cosas.

Unos tres kilómetros al noroeste de Pereda está Tejedo de Ancares (*Teixeu* lo llaman los nativos). No pudimos llegar allí, con gran disgusto de Dámaso Alonso. De Tejedo salió a fines del siglo XVII don Pablo Alonso, cuya estirpe se propagó por el occidente de Asturias y por el este de Lugo. Una de sus ramas prendió a orillas de la ría del Eo (Ribadeo, Vegadeo). Vástagos suyos fueron Dámaso y Juan Vicente Alonso, hijos ilustres de Ribadeo, a quienes esta hermosísima villa ha tributado recientemente un noble homenaje. Los hermanos Dámaso y Juan Vicente Alonso fueron, respectivamente,

---

(3) Dámaso Alonso dice de él en la nota 8 de nuestro artículo: «Recordaremos siempre el interrogatorio que hicimos en Valle de Finolledo, en 1954. El pueblo estaba en fiestas. Detrás de la mesa que nos facilitaron se congregó todo el mundo. El interrogatorio se hacía con luz de acetileno (por avería de la eléctrica). Cuando el sujeto preguntado daba una forma que no era la habitual, todos contradecían, con admirable seriedad e interés. Había allí sujetos de San Pedro de Olleros y de Burbia que iban dando las variantes de sus respectivos pueblos.»

padre y tío de nuestro don Dámaso. Este podría comenzar su autobiografía como el Cautivo del *Quijote:* «En un lugar de las montañas de León tuvo principio mi linaje».

De Pereda volvimos andando a Candín, y, desde allí, en automóvil, a Ponferrada.

Antes de regresar a Madrid, hicimos una breve excursión investigadora a la Cabrera Baja. Mi amigo Paco Fernández Oviedo, maestro entonces de la Escuela Preparatoria del Instituto «Gil y Carrasco» de Ponferrada, nos llevó en su coche hasta Pombriego, pueblo del Ayuntamiento de Benuza. Allí nos ocurrió una cosa divertida. El pueblo está situado al borde de una excelente vega, regada por el río Cabrera. Había en ella muchísimos melocotoneros. Aquel año habían cargado tanto de fruta que a muchos habían tenido que apuntalarles las ramas. Un hombre nos dijo: «Si este año me pagaran a cincuenta céntimos el kilo, me hacía rico». En esto pasa una mujer con el mandil rebosante de grandes, redondas, doradas frutas. «¡Qué melocotones más hermosos!», exclamó uno de nosotros. «¡Cojan, cojan!», contestó amabilísima la buena señora. «¡No, por Dios!», dijimos nosotros por pura cortesía. «¡Anden, cojan, cojan —insistió ella—; si son pa los cerdos!».

Desde Pombriego subimos andando hasta Benuza. ¡Dios, qué cuestas! Menos mal que sólo eran tres kilómetros. Nuestra cosecha lingüística fue escasa, comparada con la de Ancares. Pero yo tuve ocasión de comprobar algo que me interesaba personalmente. Don Ramón Menéndez Pidal me había dicho una vez: «Yebra, tiene usted un apellido que es celta puro; viene de *aebura,* que significa "tejo"». Luego había leído en su libro *Toponimia prerrománica hispánica* (p. 218 de la edición de 1950): «La localización exacta del A e b u r a de Livio la encuentro en la toponimia moderna, que nos ofrece un *Yebra* al norte del Tajo, en el partido de Pastrana... identificación segurísima, pues *Yebra* es el resultado de A e b u r a dentro de la más correcta evolución fonética. Otros *Yebra* hay en las provincias de Huesca y de León; y no puede chocarnos tanta repetición de este nombre en España, pues en Galia se repetía también bastante: *Yèvre* en los departamentos de Doubs y de Loiret, *Yèvres* en Eure-et-Loire y en Aube». Yo sabía que cerca de Benuza, a menos de tres kilómetros, está el *Yebra* de la provincia de León del cual procede mi apellido, bastante difundido por el Bierzo y por Galicia. No teníamos tiempo para llegar a Yebra. En la cantina de Benuza, mientras comíamos, le pregunté al cantinero si conocía aquel pueblo. Me contestó que nunca había estado en él; «pero, mire usted —añadió—, aquel que está comiendo allí solo, en aquella mesa, es de Yebra».

Me dirigí al yebrano y le pregunté si en su pueblo había tejos. «Pues verá usted —me respondió—, en el pueblo mismo no hay más que uno, pero a menos de dos kilómetros hay un bosque entero».

Cuando volvíamos de Benuza a Pombriego, Dámaso Alonso estuvo otra vez a punto de matarse. Y yo volví a salvarle la vida. Según bajábamos el difícil camino abierto en el monte, el calor se hacía cada vez más molesto. Abajo, bastante cerca en línea recta, pero lejos aún si se seguían las vueltas y revueltas del camino, se veía, verdaderamente incitante, un regato sombreado por grandes castaños. Yo quise cortar por la breña. Dámaso Alonso me siguió, contra el consejo de Fernández Oviedo, hombre más prudente aún que corpulento. Y hete aquí que, al tratar de bajar por unas peñas, resbaló y, perdido el equilibrio, inició una carrera incontrolada. Logré detenerlo a tiempo. Si no, habría saltado de cabeza un barranco roqueño de más de tres metros de altura.

Al regresar a Madrid, le dije bromeando: «Don Dámaso, el artículo sobre el gallego-leonés de Ancares tiene que dedicármelo. Y la dedicatoria debe decir: *A Valentín García Yebra, que me salvó dos veces la vida mientras reunía los datos contenidos en este trabajo*». Después de pensarlo unos segundos, me respondió en ese tono de contradicción divertida y afectuosa que a veces usa: «El artículo sobre el gallego-leonés de Ancares no se lo voy a dedicar a usted». Y, tras una pausa: «Ese artículo vamos a firmarlo los dos, porque los dos hemos hecho el trabajo». Le dije que me parecía excesivo, que yo no había hecho más que acompañarle y ayudarle un poco. Pero él insistió, sin palabras, con un gesto repetido de la mano derecha, muy suyo, que quiere decir: «basta, basta», y desvió la conversación hacia otro tema.

Publicado ya el artículo (que apareció por primera vez el año 1959 en el volumen I de Actas del «III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Lisboa, 1957», pp. 309-339, y luego, corregidas las erratas, con distinta redacción de algunos párrafos y adición de tres mapas, en los *Cuadernos de Estudios Gallegos,* Fascículo XLVIII, Año 1961, pp. 44-79), todavía hicimos, en el verano de 1962, un tercer viaje, atraídos por el mismo tema. Esta vez, a la vertiente gallega de los Picos de Ancares (zona de Cervantes). Queríamos saber si en los Ancares gallegos se daban los mismos fenómenos dialectales que en los leoneses.

Llegamos en automóvil a Becerreá, provincia de Lugo, y desde allí, acompañados por don Antonio Rosón y dos primos suyos, hasta Os Cabaniños, tres casucas de madera que daban nombre al lugar.

En Os Cabaniños, con tres caballerías, nos esperaba Inés, preciosa amazona, rubia como las panojas maduras, con grandes ojos turquesados. Tenía diez u once años, y había traído sola desde Xantes, por un camino increíble, tajado a trechos en roca viva, dos caballos y un macho, que iban a ser nuestras cabalgaduras.

Por un tupido bosque de castaños, hayas y avellanos, emprendimos el descenso a un hondo valle por donde corre fresquísimo riachuelo. Al cruzarlo cautamente a pie, por un puente de troncos y tierra, sin pretil ni barandilla, nos dijo Antonio Rosón, hombre muy culto y muy leído en filosofía: «están ustedes cruzando el río más metafísico del mundo. Es el *Ser*». El nombre resultaba curioso. Atentos nosotros, más que a la hidronimia, a no caer al agua mientras pasábamos, y luego al hermoso espectáculo que ofrecen aquellos parajes, no paramos mientes en que el nombre de aquel modestísimo río, casi arroyo, era sin duda milenariamente anterior a la existencia de la palabra española *ser*. Tan humilde es el riachuelo, que ni tiene nombre. *Ser* es una raíz indoeuropea que significa «río». Serían celtas quienes llamaron a aquella pequeña corriente *Ser*, es decir *Río*, precisamente porque carecía de nombre propio. Este «Río» de los Ancares gallegos, pequeño afluente del Navia, es, en cuanto al nombre, hermano del *Sar* compostelano, cantado por Rosalía, y del *Sarela*, y del *Sor* formado por los dos *Sores* que se juntan bajo el puente de *Entrambas Sores* para desembocar luego en la ría del Barquero, entre Vivero y Ortigosa, y de otro *Sor* que, nacido en el Caurel, afluye al Sil, y también del *Sôr* portugués que nace junto a Alagoa, al pie de la Serra de São Mamede, y da luego nombre a Ponte de Sôr, en el Ribatejo; y es pariente próximo de otros muchos ríos europeos, especialmente franceses, italianos, suizos y alemanes, en cuyo nombre entra el componente *Ser* o *Sar*, el más famoso de los cuales es el llamado *Saravus* por los latinos, *die Saar* por los alemanes, *la Sarre* por los franceses. Como es frecuente, y bien se ve en el caso del río germánico, también el hidrónimo gallego ha extendido su alcance semántico a la toponimia: *Sar* se llama una aldea en el municipio de Santa Comba (La Coruña), y *Sor* otra del municipio de Touro (de la misma provincia) y un lugar del municipio de Bueu (Pontevedra).

Subiendo desde el *Ser* mucho más de lo que habíamos bajado, llegamos a Xantes, que iba a ser el centro de nuestras investigaciones. No hallamos, en materia lingüística, nada particular. El habla de la vertiente gallega de los Ancares no presentaba ninguna de las características que tanto nos habían llamado la atención en la zona leonesa. Era un gallego casi corriente, con algunas infiltraciones leo-

nesas. Nuestro viaje, en el aspecto lingüístico podía considerarse un fracaso. Pero el interés humano y paisajístico de la comarca nos compensaba ampliamente. Dámaso Alonso decía que contemplar aquella naturaleza era como asistir al momento auroral de la creación, al amanecer del mundo. Y la vida en Xantes ¿no sería en mucho como la de los antiguos celtas que poblaron aquellos montes?

En la zona leonesa de Ancares habíamos visto ya casas —pocas— con techos de paja y muros de piedra redondeados en parte. En Xantes más de la mitad del pueblo eran auténticas pallozas, perfectamente circulares, con dos entradas diametralmente opuestas, y divididas en su interior de manera típica, que permitía a hombres y animales muy próxima convivencia. En una de estas pallozas se había desarrollado durante el invierno anterior una escena cuya descripción, recogida por nosotros en cinta magnetofónica, parece retrotraernos a épocas muy remotas.

Vivía en la palloza un viejo con dos hijas y dos hijos, ya mayores. La noche en que sucedió lo que voy a contar, las dos hijas se hallaban de tertulia en una casa vecina. El viejo ya estaba acostado. Manuel, uno de los hijos, había salido un momento, dejando la puerta entreabierta. El otro, Juan, que dormitaba sentado en uno de los dos grandes escaños de la cocina, no prestó mayor atención a la entrada de una mastina de la casa. La mastina andaba en celo, y entró seguida de dos que a Juan, medio dormido, le parecieron perros. Pero él, como cualquier vecino de Xantes, conocía a todos los perros del pueblo, y aquéllos le eran desconocidos. Abrió bien los ojos, y se enderezó de un salto. ¡Eran lobos! Volvía entonces Manuel de fuera. «¡Pecha a porta!», le gritó Juan. «¡Hayche dos lobos na casa!» Al oír al hombre, una de las alimañas trató de ganar la puerta. Manuel (un verdadero gigante; lo conocimos después de oír el relato) logró atraparla. Casi totalmente a oscuras forcejeó con el lobo; pero una especie de gruñido de éste le hizo creer que era un perro, y lo dejó escapar. Cerró la puerta, y quedó dentro el otro lobo. Los dos hermanos comenzaron entonces a perseguirlo por toda la palloza. En los azares de la huida, el lobo cayó una vez sobre uno de los dos escaños, donde casi simultáneamente uno de los hombretones lo sujetó por el rabo y el otro le dio tal golpe con el mango de una azada, que el pobre animal (que no había entrado allí por odio ni por ansia de rapiña, sino por amor) cayó redondo. El que nos contó la escena dijo que había visto después al lobo abierto, y que del golpe tenía un pulmón reventado. Dijo también que era raro el invierno que no entraban lobos en Xantes, y que los osos solían llegar hasta muy cerca del pueblo.

Dámaso Alonso tenía sesenta y tres, casi sesenta y cuatro años, cuando hicimos este tercer viaje. Para mí era un continuo asombro, tanto en éste como en los anteriores, ver con qué naturalidad aceptaba las muchas y diversas incomodidades de esta clase de trabajo científico: la dureza de las jornadas a caballo o a pie por ásperos caminos; la pobreza del alojamiento en casas humildísimas, carentes muchas veces de las instalaciones que hoy en casi todas partes se consideran indispensables; la austeridad o la monotonía de las comidas. Pensaba yo que, sin moverse de su casa de Chamartín, en su riquísima biblioteca podía hallar toda la documentación necesaria para obras más lucidas y de más aplauso que uno o varios artículos sobre las hablas de aquellas comarcas. Pero a él le movía un impulso de generosidad hacia la ciencia, que debía ser atendida en una de sus parcelas más necesitadas de cultivo. Era urgente recoger, antes que desapareciesen bajo la apisonadora de la cultura moderna, las peculiaridades lingüísticas de nuestras gentes. Dentro de pocos años sería tarde. Las molestias, la fatiga, las incomodidades, ¿qué importaban? Había que soportarlas con espíritu deportivo. Además, aquel deporte tenía en sí mismo grandes compensaciones: el contacto directo con las gentes del campo, tan nobles y afectuosas, una vez rota la costra superficial de la desconfianza instintiva frente al forastero; el goce de la naturaleza, que en el noroeste de España es tan hermosa como desconocida, virginal aún para el turismo en los Ancares leoneses y gallegos; hasta el ejercicio físico de cabalgar y andar al aire y al sol, mucho más saludable que el antinatural sedentarismo ciudadano.

Esta generosidad científica de Dámaso Alonso era —sigue siendo— producto y exponente de su humanidad; de esa humanidad que, como dije al principio, está enriquecida por lo mejor de cada una de las épocas que ha vivido; humanidad plena, en que coexisten felizmente la capacidad de asombro y de ilusión del niño, el gozo de vivir y de experimentar del adolescente, el ímpetu y la pasión de la juventud, la penetración y sabiduría de la madurez: todo ello sazonado por una leve, alada ironía, que impide tomar las cosas —y también a los hombres, sin exceptuarse a sí mismo— demasiado en serio. Por esta humanidad riquísima de Dámaso Alonso, quienes le conocen bien, tienen que admirarle y quererle.

VALENTIN GARCIA YEBRA

Conde de Cartagena, 5
MADRID-7

RECUERDOS LINGÜISTICOS DE DAMASO ALONSO

Quisiéramos aprovechar esta ocasión para hacer algunas observaciones generales sobre la obra lingüística de Dámaso Alonso, en sí misma y por sí misma, esto es, considerada independientemente de su labor como poeta, crítico literario o filólogo.

No nos parece arriesgado afirmar que el estudio de estos últimos aspectos de su obra han hecho desviar la atención necesaria para considerar detenidamente la faceta del romanista y lingüista que hay en Dámaso Alonso.

El Dámaso poeta, el Dámaso crítico literario, el Dámaso estilista, el Dámaso de la teoría del signo, ha hecho olvidar al Dámaso lingüista y romanista.

Parece que la Editorial Gredos se ha dado cuenta de este hecho puesto que no imaginamos sea casualidad el que, al publicar las *Obras completas* de Dámaso Alonso, como conmemoración del Año Internacional del Libro, las haya iniciado precisamente por una colección de sus obras lingüísticas que llevan el título de *Estudios Lingüísticos Peninsulares.* Es de agradecer esta preparación para allanar el trabajo a los estudiosos que quieran investigar la obra lingüística del maestro.

Esta, como es natural, supera, y ampliamente, los límites de esos *Estudios...,* los cuales hasta se quedan cortos en el título, puesto que en realidad son estudios románicos vistos desde una perspectiva hispánica.

Uno de los grandes méritos de las lecciones de Dámaso Alonso, aparte el entusiasmo y amenidad con que sabía ilustrarlas, ha sido el de, por un lado, romanizar la lingüística hispánica y, por otro, hispanizar la lingüística romance.

No hay que olvidar que casi toda la romanística está construida bajo una perspectiva francesa, puesto que sobre el francés y en torno a él se han edificado la mayoría de las directrices que presidieron la historia de sus doctrinas; en esa lengua se ensayaron y experimentaron la mayor parte de los nuevos métodos de la disciplina. Pues

bien, Dámaso Alonso siempre procuraba poner en evidencia la validez y funcionalidad de cada teoría frente a los hechos de la lingüística hispánica.

Por otro lado, a la lingüística hispánica, que siempre nos parecía un poco provinciana, como encerrada en sí misma, procuraba traerla continuamente a colación y presentarla como una variedad más en el concierto de las románicas. Con ello intentaba hacernos ver cómo una lengua se define no solamente por sí misma, sino también por referencia a las demás.

Estas particularidades de las clases del maestro se ven bien reflejadas en esos *Estudios Lingüísticos Peninsulares.* Se vieron en mis tiempos de estudiante en aquella crítica serena y certera a la *Fragmentación Lingüística de la Romania* cuando apareció por vez primera en la *Zeitschrift für romanische Philologie* LVI, que se publicó en la *Revista de Filología Española* XXIV, pp. 384-396 y que por entonces exponía en su clase al discutir las teorías de la diptongación de W. von Wartburg; ponía especial énfasis en hacernos ver el extraño hecho de que distintas lenguas de superestrato, en épocas bastante diferentes, en comarcas un tanto distantes, y con modos de colonización igualmente diversos, producían unos resultados muy semejantes, en medios muy distintos.

Si entonces discutía las extrañas igualaciones que el bilingüismo, efecto de la colonización de los germánicos occidentales, producía en distintas zonas de asentamiento, más tarde, en esa importante *Fragmentación Fonética Peninsular*, volvía a asomarse el mismo escepticismo frente a las tesis histórico-estructuralistas, de A. Martinet, puesto que resultaba difícil circunscribirlas a contactos vasco-castellanos, dada su amplia penetración por todo el dominio peninsular. En ese apartado que lleva el modesto título, «*Un artículo de Martinet*» (pp. 125-146) encontramos revelaciones capitales para la historia lingüística española: el ensordecimiento de las fricativas o africadas sonoras no era exclusivo del castellano puesto que ocurría y podía seguirse desde un extremo a otro del dominio norteño peninsular; no es un fenómeno de origen castellano que se propaga poco a poco, es, más bien, un hecho paralelo e independiente, una simple coincidencia en una dirección evolutiva.

Ahora, alejados en más de veinticinco años de las primeras lecciones del maestro, podemos recordar quizá la más esencial de todas, la más optimista de todas: la de la prudencia, la del escepticismo constructivo, la de que no lo encontramos todo hecho y definitivo, la de hacernos ver que raramente tendremos toda la verdad encerrada en el puño. Sin nunca decírnoslo vino a recordarnos que aquella

verdad de Marcel Proust: «las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y aseguran por la lucha la continuidad de su existencia», no es ineludible, aunque pueda ser observable.

Por eso no podemos menos de sonreír cuando vemos al maestro encasillado en la escuela idealista. No hay duda de que en muchos de sus trabajos utilizó ese método, porque ese método era el apropiado al tema, pero en otros utilizaba el más propicio, el que juzgaba de mejores resultados.

La historia de la lingüística, como toda historia, es maestra, y los métodos son etapas de superación exigidas casi siempre por las circunstancias del momento y enderezadas hacia un objetivo determinado. Y no nos dolería decir que, acaso esa facilidad y voracidad con que algunos se enrolan en la última escuela de la moda lingüística para devorar la que les ha precedido, más funciona en muchos casos en provecho propio que en beneficio de la ciencia que cultivan.

La absoluta confianza en el último progreso no lleva más que al camino del dogmatismo y las ideas no han nacido para descornarse por ellas sino para servirse de ellas, si ellas sirven a la verdad. Por eso, ahora, a muchos años de distancia, al recordar las enseñanzas del maestro, en sus clases, durante el doctorado, en la época de adjunto, parece que una sensación, libertad de pensamiento abierto igualmente al pasado y al futuro de la ciencia, domina todo su legado científico, y consciente o inconscientemente, nos sentimos inclinados a adeudársela.

Su enseñanza ha estado totalmente alejada del dogmatismo. Siempre le gustaba más sembrar dudas que ofrecer soluciones, decirnos lo que aún no sabíamos, mejor que regalarnos una ciencia perfecta. Muchas veces recordamos aquel hacernos ver, tan suyo, de cuán difícil es hasta lo más sencillo.

La fonética de las lenguas románicas, su complicada evolución, era lo que más le entusiasmaba, y aunque sus materiales a veces fuesen «purulentos fonemas», bien sabíamos que eso era una concesión al respetable alumno, que, entonces como hoy, no se siente muy inclinado al rigorismo que su tratamiento implica, ya bajo formulaciones históricas, descriptivas o matemáticas.

Que ello era así nos lo demostrará la *Fragmentación Fonética Peninsular* cuyo contenido queda bien patente en el mismo título. Ahora bien, toda ella, queremos decir la fonética, está ordenada a fines superiores, y ella es uno de los hilos conductores de otro de los quehaceres lingüísticos de Dámaso Alonso: los estudios etimológicos.

Casi la mitad de los *Estudios Lingüísticos Peninsulares*, su segunda parte titulada *Del Occidente Peninsular*, está compuesta de estudios etimológicos sobre el léxico o la fonética de esa zona. Desde sus clases siempre nos hacía ver la desdichada situación en que se hallaban los estudios lingüísticos gallegos e instaba a los alumnos a ocuparse de esa lengua casi olvidada de los lingüistas.

No nos cabe la menor duda que sus exhortaciones no cayeron en el vacío y gran parte de los investigadores que hoy trabajan en el gallego fueron alumnos suyos. Dirigió una buena cantidad de tesis doctorales de tema gallego y aunque sólo fuera por eso, el dominio lingüístico occidental tiene con él una deuda pendiente.

Pero aún hay mucho más: a Dámaso Alonso se deben los primeros y hasta ahora casi únicos estudios del gallego oriental, gallego exterior o gallego-asturiano y gallego leonés.

La descripción del *gallego-leonés de Ancares*, en colaboración con V. García Yebra, constituyó una sorpresa para todos los especialistas del dominio galaico-portugués. Por primera vez se presentaba ante los ojos de los lingüistas una serie de fenómenos tales como la palatalización de la A tónica en ciertas condiciones, la pervivencia de un tipo de nasalidad arcaica producida por la caída de las -N- intervocálicas, la presencia de la «geada», la conservación de la metafonía verbal, etc., que hasta entonces nunca habían sido observados; y algunos de ellos (palatalización de la A tónica) que creíamos exclusivos del portugués, se documentaban así en esa zona marginal y conservadora.

También el léxico gallego oriental o exterior, tanto en su variedad asturiana como leonesa despertará el interés de Dámaso Alonso. A él debemos la caracterización de su peculiar fisonomía arcaizante casi siempre frente al resto del dominio, que aparece innovador.

Recordemos el origen de la familia del *enxebre* portugués y gallego, o del *xebrar* gallego-asturiano, que penetra todo el dominio centro oriental de la provincia de Lugo, según sus encuestas. Aunque del maestro hemos aprendido aquel prudente consejo de «nunca pongas la mano en el fuego por ninguna etimología», parece que en el caso de ésta y en general de casi todas las suyas, podemos acercarla y mucho sin temor a quemarnos. La relación entre *enxebre* e *insipidu*, establecida por Sarmiento y defendida por *Meyer-Lübke* fue rechazada por Dámaso Alonso en favor de una explicación más convincente y de más amplitud, pues da cuenta de una amplia serie de derivados; esto es, de un lat. * *seperem*, por medio de diversos prefijos, variante del adjetivo *separem* y que presenta la misma variación vocálica que vemos en *seperare* junto a *separare*.

Este estudio, que J. Corominas calificó de magistral, sigue sin admitir la menor corrección o enmienda. Podrían hacérsele algunas adiciones, pero apenas el más leve retoque. Sabemos por Sarmiento que *enxebre* ya está en Bento Pereyra (en la parte portugués-latín de su diccionario en donde se le da por equivalente *insulsus)* aunque no lo recogió Bluteau, y que en los contextos «este caldo está *enxebre*» y «ainda estou *enxebre*» eran muy comunes en el gallego de su época. Por el benedictino sabemos también del uso de «*xebrar*. Separar el becerro de la leche de la madre y *destetar*. Todo de *separare* y del francés *sebrer* lo mismo. *Xebra, xebra,* se dice a las ovejas juntas para que se separen; en Pontevedra *extréma, extréma* (y aun en Campos) por *separa, separa*» *(Catálogo de Voces y Frases de la Lengua Gallega*, tomo II de la Colección de Obras Lingüísticas del P. Sarmiento publicadas por nosotros en Salamanca 1973, p. 311). En una palabra, estas noticias nuevas no vienen más que a confirmar lo que Dámaso ha escrito.

El trabajo sobre *El saúco entre Galicia y Asturias* está integrado también en esa misma línea de estudios gallego-asturianos, pero aquí el ingrediente de la superstición se baraja admirablemente con la disciplina y rigorismo fonético que exigen las isoglosas dialectales. La enorme cantidad de información allí acumulada, ya mediante encuestas directas, ya realizadas a través de amigos, no creemos que haya podido ser acrecentada, y desde luego, a más de un cuarto de siglo de su publicación (1946), todo lo que se ha conseguido posteriormente no ha hecho más que confirmar sus resultados, especialmente en la dimensión diacrónica.

Para la fitonimia gallega pronto dispondremos de los materiales recogidos por Sarmiento en su *Catálogo de Voces Vulgares y en especial de Voces Gallegas de diferentes Vegetables* (que constituirá el tomo III de nuestra edición de Obras Lingüísticas del P. Sarmiento) y por el P. Sobreira en su *Ensayo para la Historia General Botánica de Galicia*, y ya podemos anticipar que los datos ahí recogidos vienen a confirmar lo que Dámaso ha dicho. A veces hasta en detalles insignificantes. Por ejemplo, el *samugueiro* oído a un sujeto de Cotobad (Pontevedra) ha sido recogido por el P. Sobreira, en la obra citada, que además ofrece las variantes *sabugo* y *sabuco*. Por su parte Sarmiento advierte en la obra arriba mencionada «1085. *Bieyteyro*. Voz común en Galicia para significar el sabugueyro, y *bieyteyras* a las viejas que con esos palos hacen curas». Todavía hoy es desconocido este sinónimo de curandera en gallego, a *bieiteira*. Si el nombre viene de usar el *bieiteiro*, o a la viceversa, la *bieiteira* o *benzedeira* dio nombre al

saúco no lo podemos asegurar, la duda, así terminaba el maestro su trabajo *nos obliga a ser cautos*».

El estudio consagrado a «*Junio*» y «*Julio*» *entre Galicia y Asturias* es por su misma condición el que ofrecía más posibilidades de tratamiento diacrónico por un lado panrománico por otro. Gracias a él quedaba incorporado al acerbo de la romanística y de modo indiscutible un episodio inédito de la lucha por diferenciarse lo más posible esos dos meses que la fonética tendía a igualar en sus resultados más regulares.

La perspectiva lingüística occidental le obligaba a tener siempre presente la lengua portuguesa y al estudio de *Dos Voces portuguesas: «estiar», «sotaque»* consagró dos trabajos donde se deshace, para la primera palabra, un espejismo etimológico —el de explicar el verbo *estiar* mediante el *estio*— y se pone en relación la voz con la idéntica gallego-asturiana: *estiar* «dejar de llover» bien viva en el territorio de Oscos, al lado de la variante *estear*, y ambas tienen como correspondiente, en la zona que conserva la -N- intervocálica, la solución *estenar*, que de modo indiscutible prueba la ascendencia a una base latina * *estenare* < *exten(u)are*. Para la segunda, *sotaque*, dejaba, mediante su etimología, *súbito* * *akkwe*, explicados perfectamente los diversos sentidos que fue adquiriendo en gallego y portugués.

El tema de la velarización de la -N- en el dominio gallego sirve de fondo al estudio sobre el *Gallego-asturiano «engalar» volar*. Aquí se presentan con gran novedad y perspicacia algunos problemas referentes a las fases por las que pudo haber pasado la -N- intervocálica antes de perderse, fases que son esperables en las zonas más arcaizantes del dominio, tales como las de la región gallego-asturiana. También encontramos aquí por vez primera noticias fidedignas sobre las condiciones de aparición de la N velar, que hasta entonces se creía circunscrita al caso del artículo indefinido. La divergencia de tratamiento del gall. frente al port. *(unha / uma*, es decir nasal velar / nasal bilabial) deja de ser un caso particular y pasa a ser un ejemplo más dentro de una serie de casos parecidos en los que se ven estas alternativas en el tratamiento de la -N- : nasalización / N velar / NG / M / pérdida del sonido.

Complemento semántico del artículo precedente era el *Gallego-asturiano «bolar», 'dar con', 'obtener'*, el cual venía a probar que el proceso semántico que dió origen al fr. *voler* < *volare* no era único y su historia podía repetirse en tiempos y lugares distintos.

El *Gallego «bordelo», «abordelar»* sirvió de base a un estudio sobre la etimología de la palabra *(protelum, protelare)* y el término nor-occidental pasó a asentarse firmemente al lado de los hermanos

románicos recogidos en el REW. Lo mismo hay que decir del «*bedro*» 'estivada' estudiado con gran riqueza de paralelos para probar el paso semántico de 'viejo' a 'estivada' o 'barbecho', y al mismo tiempo dar cuenta de otros sentidos secundarios que la voz adquirió en portugués.

Mucho, muchísimo, trabajó Dámaso Alonso por dar a conocer en el mundo románico la importancia del noroeste peninsular: su riqueza semántica, su arcaísmo, su significado para el conjunto de toda la romanística, pues como área aislada puede contribuir eficazmente a la justa valoración de muchos problemas.

Pero aun con todo eso no quedaron ahí agotadas todas las posibilidades del maestro. Todos sabemos que un exceso de prudencia tiene detenidos ricos materiales recogidos en los tres Oscos, siempre pendientes de la última mano o de la más escrupulosa comprobación de cualquier detalle; que en sus carpetas figuran gran cantidad de estudios etimológicos que solo un ansia de absoluta perfección impide que sean publicados. No hay que olvidar que rigor y prudencia fueron siempre sus mejores consejeros y nunca ha cesado de recordárnoslo.

Por eso la deuda de la lingüística hispánica y románica con Dámaso Alonso merece ser bien destacada. Esa *Fragmentación Lingüística Peninsular*, aún no ha sido valorada —repetimos— en todo su alcance y no podrá ser omitida ni olvidada en la romanística ni en la hispanística, puesto que los problemas que plantea, las prudentes soluciones, y, más aún, las cuestiones que suscita serán siempre un acicate para las futuras vocaciones.

J. L. PENSADO

Departamento de Lingüística Románica
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Salamanca

CAZA DE AMOR
(Dámaso Alonso y San Juan de la Cruz)

Pero, demás de esto, aquel endiosamiento y levantamiento de mente en Dios en que queda el alma como robada y embebida en amor, toda hecha en Dios, no la deja advertir a cosa alguna del mundo, porque no sólo de todas las cosas, mas aun de sí queda enajenada y aniquilada, como resumida y resuelta en amor, que consiste en pasar de sí al Amado.

(S. JUAN DE LA CRUZ: *Cántico espiritual, canción 26, 14.)*

Y lo puro ha buscado a lo más puro

(CONDE DE VILLAMEDIANA)

El tiempo, al que Góngora llama con rencor «de memorias fiscal tan insolente», no podrá arrebatarnos la memoria que mueve este homenaje en vida (sin esa imperdonable desazón de lo póstumo) a un hombre singular: Dámaso Alonso. Poeta que marcó un hito definitivo con *Hijos de la ira* («Ah, pobre Dámaso, / tú, el más miserable, el último de los seres»). Crítico impar, maestro enamorado y escanciador exquisito de la más alta literatura. Con qué tino, con qué suprema y modesta sabiduría nos ha introducido en las interiores bodegas del Cancionero, Garcilaso, fray Luis, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope, Quevedo, y los grandes poetas contemporáneos... Deuda impagable la que tenemos con este hombre menudo, de mirada triste, atormentado y cordial. Deuda tan abrumadora que sólo se nos ocurre gritar con el anónimo poeta del cancionero:

¡Hagádeslé
monumento de amores, eh!

Sí. Porque toda la obra de Dámaso Alonso es monumento de amores y justo es pagarle amor con amor.

Mi homenaje —insignificante junto a voces tan altas— ha tenido que buscar el arrimo de aquel medio fraile —o fraile entero, nunca se sabrá— que nos aúna (a Dámaso y a mí) en el pasmo de una admiración ilimitada y fervorosa. Torpemente iré a zaga de su huella, rastreando —para que quede como recuerdo vivo— el logro de Dámaso Alonso en esa búsqueda a veces desazonante, a veces infinitamente consoladora. Triste hasta la muerte, con el corazón «en agonía», Dámaso se acerca al místico «en la terrible y bellísima primavera de 1942» y escribe uno de los libros esenciales sobre esa poesía di-

vina: *La poesía de San Juan de la Cruz* (1). En 1950 aparece *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (2), con un amplio estudio: *El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz.* En este estudio se aborda un problema previo —preestilístico—: el de su intencionalidad estética: ¿Qué se propuso este poeta intenso y exquisito?

Dámaso Alonso rehúye —en toda su obra crítica— dos defectos: la mera erudicción seca y fatigosa de cuentahilos, y la retórica exclamativa —y en el fondo, perezosa—, que se refugia en conceptos tan ambiguos, tan sutilmente cómodos, como la inefabilidad, lo inalcanzable, lo supremo. Su crítica es un modelo de dificilísimo y logrado equilibrio entre ambos extremos. Dámaso es riguroso. Dámaso es cordial. Dámaso tiene ese raro don al que alude San Juan de la Cruz: «Inteligencia de amor». Glosando el poema de la caza de amor, escribe: «Sí, para apoderarse de la individualidad, de la "unicidad" del objeto literario, se necesita "un ciego y oscuro salto". Y que el lance sea verdaderamente de amor» (3) (Jorge Guillén alude al dificilísimo salto que da el poeta desde un estado inefable a la más rigurosa creación, en uno de los estudios más bellos y profundos que se han escrito sobre San Juan de la Cruz) (4) la Intuición abre la puerta del misterio. Después de ironizar sobre los «cándidos obreros de la técnica del cuentahilos», embebidos en su «inocente manía», escribe Dámaso Alonso: «Lo mismo que nuestro quehacer mira al cielo, pero se mueve en zonas humanas, creemos que la tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio) y ha de detenerse ante la cima (la última unicidad del objeto literario sólo es cognoscible por salto "ciego y oscuro"). He ahí los límites de la Estilística» (5). Estas palabras —válidas para cualquier cala estilística— apuran todo su sentido al ser aplicadas al estudio de la obra singularísima de San Juan de la Cruz, hombre que prodigiosamente escaló dos cimas señeras: la religiosa y la poética.

JUEGO DE LOS TRES CONOCIMIENTOS

No será ocioso rastrear ciertos supuestos estilísticos que Dámaso Alonso aplica rigurosamente. El primer conocimiento de la obra poéti-

---

(1) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera.)* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942, 242 pp.

(2) Dámaso Alonso: *Poesía española. (Ensayo de métodos y límites estilísticos.)* Ed. Gredos, Madrid, 1950. Citaré por la cuarta edición de 1962.

(3) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 12.

(4) Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía.* Alianza Ed., Madrid, 1969. Me refiero al estudio titulado: «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», pp. 73-109.

(5) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 12.

ca es el del lector y «consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones» (6). Existen, por tanto, dos intuiciones: la del autor; la del lector. Ambas intuiciones se singularizan de la científica —mucho más simple— en que «movilizan, por decirlo así, la totalidad psíquica del hombre: la memoria, a la cual llamamos fantasía cuando —en un estado lúcido, que tiene, sin embargo, relación con el ensueño— entremezcla con libertad sus datos, al par que los actualiza (realidad ilusoria: se trata de una intuición fantástica); la voluntad, que matiza afectivamente la imagen, deseada o repelida (aunque con "querencia" no práctica, es decir, sin finalidad posesoria: se trata de una intuición afectiva); y en fin —en literatura—, básicamente, el entendimiento (se trata de una intuición intelectual)» (7). Este conocimiento literario o del lector es intrascendente; su fin primordial es la delectación, y en ella termina. La intuición de la obra —prosigue el maestro— «es una imagen total, no suma de las parciales, aunque elevada sobre ellas. Aunque de todas ellas necesita, la intuición totalizadora suele ser muy simple. Es también inexpresable, inefable» (8).

Dámaso Alonso devuelve al lector un rango altísimo, puesto que en él se perfecciona el propio autor: «Todo lector es un artista, término necesario de la creación poética» (9). Pero aún existen dos modos más de conocimiento poético: el conocimiento del crítico —expecie de lector exacerbado— y el conocimiento científico del hecho artístico. Al crítico se le exige «profunda y amplia intuición perceptiva, como lector, y poderosa intuición expresiva, como transmisor... Predomina en él netamente la capacidad de síntesis sobre la voluntad de análisis: lo artístico sobre lo científico. El crítico es un artista transmisor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores» (10). (Yo veo a Dámaso Alonso cabalmente descrito en estas palabras sencillas y esenciales, ajeno —por voluntad, por talento— al vicio nacional del énfasis retórico, afanado en la tarea de decantar la verdadera obra literaria. Al hilo del tiempo, cuántas horas embebiéndose de poesía para transvasarla en «inteligencia de amor», qué enamorada suma de silencios habitados por

---

(6) *Ibid.*, p. 38.
(7) *Ibid.*, pp. 38-39.
(8) *Ibid.* p. 40.
(9) *Ibid.* p. 202.
(10) *Ibid.*, p. 204.

tantos «muertos diáfanos», escuchándolos con los ojos, como Quevedo...)

Una y otra vez insiste el maestro en acotar —contra osados cazadores furtivos— esa última reserva de la poesía que no admite más caza que la intuitiva: «El goce puro de la belleza y la emoción que el verso puede comunicarnos ha de ser previo, inocente, anterior a todo análisis. No hay sustitutivo. El llamado a las artes ignotas de la poesía oye una voz, como Agustín, una voz virginal "quasi-pueri an puellae, nescio", que le dice "Tolle, lege! Tolle, lege!". Toma, lee. Nada más» (11). La crítica —necesaria— no puede explicar ese «toque delicado» que remite a los más hondos y secretos hontanares del espíritu, pero tiene el irrenunciable deber de denunciar y desautorizar la mala literatura. A pesar de todo, ¿cabe una ciencia de la literatura? ¿En qué medida, de qué modo el arte puede ser objeto de conocimiento científico? «La ciencia —responde Dámaso Alonso— tiene que moverse torpemente por una desazón por los aledaños de un imposible. Pero aun por esos ambages y desvíos hay muchas posibilidades para la actividad científica» (12). Es posible el establecimiento de una tipología o, mejor, una sistematización homológica (de conjuntos y de elementos de los conjuntos), sistematización inductiva de ciertas categorías genéricas y normas equivalentes a una «ley» fisiconatural. «No penetraremos en el misterio. Pero sí podemos limitarlo, extraer de la confusión de su atmósfera muchos hechos que pueden ser estudiados científicamente» (13). He aquí la tarea de la Estilística.

Hoy por hoy, la Estilística es un ensayo incoativo, no una ciencia rigurosa. ¿Está en trance de serlo? Ante todo, deberá estudiar las relaciones entre significante y significado «mediante la investigación pormenorizada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados» (14). (Dámaso Alonso ha matizado definitivamente ciertas imprecisiones de Saussure, aportando ideas preciosas e indiscutibles a la Lingüística mundial. Para Dámaso Alonso, «significante» es tanto el sonido físico como su imagen acústica psíquica. Los «significantes» no transmiten sólo conceptos —como pretendía Saussure— sino «delicados complejos funcionales». «Significado» es esa carga compleja que se corresponde con el complejo de significantes parciales que entraña todo significante (tono, entonación, velocidad, pausas, cambios de intensidad, etc...), porque «no hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que

(11) *Ibid.*, p. 395.
(12) *Ibid.*, p. 399.
(13) *Ibid.*, p. 400.
(14) *Ibid.*, pp. 405-406.

no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo» (15). En síntesis: «un significado no es esencialmente un concepto; el significado es una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o de todas las vetas de nuestra psique» (16). Una última diferencia con Saussure —derivada de las anteriores, pero de formulación más radical—; es ésta: para Saussure, el signo —vinculación entre significante y significado— es siempre arbitrario; para Dámaso Alonso hay siempre, en poesía, una vinculación motivada entre significante y significado. La «forma» afecta a la vinculación de ambos: «Entendemos por 'forma exterior' la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos 'forma interior'» (17).

Ante cualquier obra literaria —incluso el poema más sencillo— es indispensable la intuición previa de la misma. Al estudiar la poesía de San Juan de la Cruz, Dámaso Alonso ha operado «sobre las relaciones de verbo, sustantivo y adjetivo en la economía del sistema de su habla», puesto que «el estilo de San Juan de la Cruz se caracteriza por unas alternativas de sequedad y exuberante vegetación; tales alternancias parecen estar en relación con los pasos de la vía purgativa a la iluminativa y la unitiva» (18). Pero la forma interior —tenazmente esquiva— no se deja apresar, y hay que hacer un canje resignado: «En la búsqueda de un conocimiento científico del significado, sustituimos la imagen inasequible de la forma interior del poema por una serie de estados anteriores en el artista. Entre el cero (vacío creativo) y la realidad de la obra de arte... suponemos una serie progresiva de estados, polarizados todos hacia la forma interior» (19). Lo afectivo, lo imaginativo y lo conceptual son otros tantos puntos de vista —íntimamente entrañados— a la hora de estudiar el signo, es decir, la obra literaria.

Sí. Ya podemos adentrarnos en esa interior bodega de la poesía mística, donde nos aguardan las más altas y sabrosas ebriedades.

EN LA INTERIOR BODEGA

El dolorido corazón de Dámaso («Yo me muero, me muero a cada instante, / perdido de mí mismo, / ausente de mí mismo, lejano de mí mismo, / cada vez más perdido, más lejano, más ausente») es-

(15) *Ibíd.*, p. 27.
(16) *Ibíd.*, p. 30.
(17) *Ibíd.*, pp. 32-33.
(18) *Ibíd.*, p. 411.
(19) *Ibíd.*, p. 412.

canció muchas veces ese deleitoso vino del gran poeta más breve de nuestra literatura. Lo escancia ávidamente en Chamartín de la Rosa, en la primavera de 1942. Y al hilo de su propia ebriedad, escribe. Ahí está el libro ya, sobre mi mesa, con los estigmas melancólicos del tiempo y los de un uso avaro: *La poesía de San Juan de la Cruz.*

¿Quién es Juan de la Cruz, Juan de Yepes, Juan de Santo Matía? Un hombre endiosado. Un artista que no vive para el arte. El arte es una huella, un resplandor que rezuma de esa llaga o llama interior que le devora hasta abrasarle el pecho, como a Francisco Javier. Dámaso Alonso ha subrayado con vigor esa prioridad de lo divino sobre lo artístico. Efectivamente, el místico de Fontiveros jamás escribe el vocablo «poesía». Y sólo en un pasaje aparece la palabra «poeta», aplicada al autor del «Libro de los Proverbios». Su obra es brevísima (la más breve de nuestra gran literatura y acaso de la mundial), pero en esos breves poemas, ¡qué prodigio!, «¡qué contraste entre la brevedad de las páginas materiales y la belleza y la inmensidad de su sentido» (20). Dámaso Alonso reconoce la inmensa dificultad de acercarse al poeta «desde esta ladera», y se duele: «¡Desoladora nostalgia del que quiere entrever los prados altos y ocultos! Desde la ladera del otero, mientras en el fondo del valle las monstruosas fuerzas del odio se afanan en la destrucción, ¡qué deseo de volverse al amor que salva y, con San Juan de la Cruz, abandonar nuestro cuidado entre las rosas, entre las azucenas!» (21). Algo, no obstante, pervive en el corazón enamorado tras el fugaz desconsuelo; la convicción —en este caso abrumadora y felicísima— de que toda verdad poética es infinitamente consoladora (recordemos el bello adagio de Leopoldo Panero).

Ante San Juan de la Cruz, el crítico recibe una especie de dulce castigo: la convicción de una sabrosa ignorancia, la vivencia embriagadora de aquellos versos misteriosos:

Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda sciencia transcendiendo

El rastreo crítico apenas cruzará la frontera de la formación del poema (influjos, tradición) o la fría —y significativa— frecuencia léxica que pueda extraerse del poema formado. Quedará intacta la alada y heridora y honda palpitación del espíritu de que hablaba Machado. Cuando la poesía no tiene misterio, se puede dudar de que sea poesía.

---

(20) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 10.
(21) *Ibid.*, p. 242.

Cuando el misterio es total, esa poesía se erige en fuente inagotable que mana y corre, «aunque es de noche».

Con la nostalgia de quien no puede alcanzar el vivo centro, Dámaso Alonso se pone a explorar los jalones que conducen al *sancta sanctorum* de la forma interior. ¿De dónde viene —trasegada— la poesía de San Juan de la Cruz? ¿Qué frecuencias léxicas contribuyen a dotarla de esa «sensación de frescura, de virginalidad y originalidad que nos produce su obra y que es como un delicioso oreo»? (22). O, dicho con sus mismas palabras: «¿En qué relación está la poesía de San Juan de la Cruz con la tradición literaria, inmediata o mediata, que existía en su tiempo? ¿En qué reside la fuerza de su prodigiosa virtualidad estética que, aun hondamente, exquisitamente, nos perturba?» (23).

LOS DOS RIOS DE LA LENGUA

San Juan de la Cruz recibe el ímpetu de una doble corriente: de un lado, la poesía culta, encarnada en el endecasílabo italiano; de otro, la poesía popular —manera castellana tradicional—, que se expresa a través del octosílabo, ese «río de la lengua» como lo llamó Juan Ramón Jiménez. «Ha sido Baruzi, quien por primera vez se ha parado a estudiar con algún detenimiento la influencia ejercida por Garcilaso sobre San Juan de la Cruz» (24). Tras él, el P. Crisógono y María Rosa Lida han acrecido las semejanzas. Dámaso Alonso demuestra el ambiente garcilasesco de la «Llama» y el del «Cántico espiritual». Es muy probable que San Juan de la Cruz hubiera leído directamente al gran poeta del dolorido sentir, imitándole consciente o inconscientemente. Pero hay un elemento nuevo —capital—: un libro de Sebastián de Córdoba —vecino de Ubeda— publicado en 1575 bajo el título *Obras de Boscán y Garcilaso trasladas a materias cristianas y religiosas*, es decir, Boscán y Garcilaso a lo divino. «El librejo de Sebastián de Córdoba —afirma Dámaso Alonso— fue un compañero espiritual de San Juan de la Cruz, que lo leyó detenidamente, que dejó una huella evidente en su altísima poesía» (25). Los testimonios aducidos son irrebatibles (De Córdoba proceden la estrofa de la 'Llama', el tema del pastorcico con el símbolo del árbol, el origen de la simbolización de la fuente, la escena (con sus imágenes) de la noche de amor junto a la almena, la espiritualización de las imágenes de la noche y la aurora y muy probablemente la de la vidriera y la del fuego. Elementos que —del lado de la poesía de San Juan—

(22) *Ibid.*, p. 180.
(23) *Ibid.*, p. 19.
(24) *Ibid.*, p. 32.
(25) *Ibid.*, p. 50.

pertenecen a categorías diferentes: grandes creaciones simbólicas (la noche, la llama), imágenes y símbolos concretos (el árbol, la fuente, la vidriera, el viento de la almena), temás (el pastorcico, los gozos del amor nocturno), versificación (la estrofa de la 'Llama')» (26).

(San Juan de la Cruz conoce el libro de Córdoba en 1575, siendo confesor en el convento de la Encarnación de Avila. Inmediatamente intuye que todo puede verterse a lo divino. Dámaso Alonso demostrará —en este libro sobre la poesía de San Juan y en el estudio que dedica al gran místico en «Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos»— la existencia de una amplia y sólida tradición de versiones a lo divino, tradición que corre desde el siglo XV hasta Lope. Y añade una sugerencia preciosa: «Esperemos —dice— que alguien escriba una 'Historia de la literatura española a lo divino'» (Este hecho singularísimo de la literatura española fue entrevisto por Menéndez Pelayo, pero le faltó una visión general más amplia de esta literatura a lo divino.)

La otra corriente que empapa y fecunda la poesía de San Juan de la Cruz viene de la tradición popular castellana y, en concreto, de sus dos grandes monumentos poéticos: el romancero y el cancionero. Es evidente que el poeta de Avila conocía el romancero. Dámaso Alonso aduce un testimonio inequívoco que se refiere al famoso romance de «Fontefrida». En el comentario a la estrofa 33 del «Cántico espiritual», escribe el místico: «es de saber que de la tortolica se escribe que, cuando no halla consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra, ni se junta con otras aves» (27). Y el romance dice:

...que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor,
que si el agua hallo clara, turbia la bebia yo.

(Una prueba que considero evidente es el hecho de que el propio santo escribiese algunos romances a lo divino dentro de una textura impecablemente tradicional.)

La huella del cancionero es aún más sólida y de mayor frecuencia. El «Carillo» del «Cántico» (estrofa 32) sugiere aquel romance que —según tradición— escuchara San Juan desde la cárcel de Toledo, arrobándose en amor:

Muérome de amores,
Carillo, ¿qué haré?
—Que te mueras, ¡alahé!

---

(26) *Ibid.*, p. 88.

(27) San Juan de la Cruz: *Vida y obras*. BAC, Madrid, 1960, 4.ª edición, pp. 814-815. El texto corresponde a la primera redacción, según el manuscrito de Sanlúcar de Barrameda.

Otra anécdota deliciosa nos muestra al santo en la noche de Navidad, con el Niño en brazos, cantándole embriagado:

Mi dulce y tierno Jesús,
si amores me han de matar,
agora tienen lugar

trasunto y glosa a lo divino de una copla muy conocida.

El tema «que muero porque no muero» viene de la poesía trovadoresca, amiga de estos juegos conceptuales y vinculada a la poesía popular. El verso concreto está en Juan de Menese y en Duarte de Brito. El «no sé qué» es una adaptación prácticamente literal de un poema que aparece en el *Tesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla, publicado en 1580, y que dice:

Por sola la hermosura
nunca yo me perderé,
sino por un no sé qué,
que se haya por ventura...

San Juan de la Cruz hace una simple corrección —trascendental— en el primer verso, sustituyendo «sola» por «toda»: «Por toda la hermosura / nunca yo me perderé...», con lo que el verso cobra un vigoroso y místico brío.

El tema de la «caza de amor» está —entre otros— en Gil Vicente («La caza de amor / es de altanería») y en Juan del Encina («Montesina era la garza / y de muy alto volar: / no hay quien la pueda tomar»). El tema pasa —divinizado— al poema «Tras un amoroso lance»: «es esta imagen erótica de la caza de altanería la que sirve a San Juan... para expresar con una portentosa nitidez la alta contemplación de su amoroso vuelo divino» (28).

Atención particular merece el poema de la «fonte». Poema extraño cuyo comienzo «Que bien sé...» está en la poesía tradicional («Que bien me lo veo / que bien me lo sé, / que a tus manos moriré...»). Sorprendente por la no diptongación de «fonte» y por su metro endecasilábico que no encaja en un tema tradicional. Dámaso Alonso cree que «este tema es verosímilmente un muy antiguo villancico tradicional perdido, en el que la 'o' de 'fonte', fijada por la asonancia, ha de ser explicada como dialectal» (29). El crítico no oculta su perplejidad: «¿Qué hilos tradicionales ha vagamente seguido y a la par enmarañado nuestro poeta en la estructura de estas 'coplas', comenzadas por tema inicial, a la castellana (aunque ya aquí con una

(28) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 120.
(29) *Ibid.*, pp. 128-129.

falta de diptongación que apunta a occidente); desarrolladas en pareados con estribillo (¡pero sin paralelismo y sin lírica inmovilidad!), que pueden parecer a la manera gallega; y en verso endecasilábico, según nuestra escuela italianizante del siglo XVI?» (30).

Por fin, analiza Dámaso Alonso los elementos populares transvasados a los poemas en endecasílabos. Son éstos: el tema de los pastores enamorados, el del abandono del ganado por el enamorado pastor —que está también en Garcilaso—, el de la morenica despreciada y el de la hebra voladora. El maestro concluye:

«San Juan de la Cruz no es una excepción en nuestro siglo de oro. Lo hemos visto profundamente arraigado en la tradición culta y en la tradición popular, y hemos señalado cómo se establecen en él delgados vínculos entre ambas. Es decir, se reflejan aquí otra vez los dos planos permanentes de nuestro arte, y casi podríamos decir que la constante dualidad de España: línea localista, popular, y línea universalista y aristocrática» (31). Pero esta ley permanente —influjo popular, influjo culto— se cumple en San Juan de la Cruz —con el gracioso, moderado, tierno matiz oscilante, peculiar a su siglo» (32).

EL CANTAR DE LOS CANTARES

El influjo culto más notable y directo en la poesía de San Juan de la Cruz procede, sin duda, de esta égloga suprema: el *Cantar de los Cantares.* (El exquisito Paul Valéry prefería el estilo puro, sobrio y decantado de San Juan de la Cruz al amontonamiento metafórico del Cantar, no demasiado acorde con la tendencia abstracta de su espíritu). El místico se ve arrastrado a la imitación ante lo inefable, pues «la voz humana —aun la divina de nuestro poeta— balbucea y —a veces, en sus comentarios en prosa— al fin enmudece ante lo inexpresable» (33).

Consciente de esa inefabilidad, el propio San Juan de la Cruz advierte en el prólogo del «Cántico espiritual»:

> ... sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística... con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor... pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde El mora, hace entender? ¿Y quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? ¿Y quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni

(30) *Ibid.*, pp. 133-134.
(31) *Ibid.*, pp. 143-144.
(32) *Ibid.*, p. 145.
(33) *Ibid.*, p. 151.

ellas mismas por quien pasa lo pueden; porque ésta es la causa por qué con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios que con razones lo declaran. Las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los Divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura Divina, donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así lo que de ello se declara ordinariamente es lo menor que contiene en sí.

Por haberse, pues, estas Canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz general... Y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay por qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística, la cual es por amor —de que las presentes Canciones tratan—, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle (34).

El texto es piedra angular de la maravillosa catedral invisible que el místico levanta con palabras humanas como si fuese el escorzo de un vuelo. Jorge Guillén ha visto proclamada en esa página admirable «la esencial inefabilidad de la poesía, o más exactamente, de su origen, del estado prepoético» (35). Pero volvamos al *Cantar.* San Juan de la Cruz imita pasajes del amoroso poema bíblico en las estrofas del cabello, del manzano, del cierzo y del austro. Y todo el «Cántico espiritual» está transido de la vehemente búsqueda, del encuentro y del secreto goce amoroso del *Cantar.* El campo —trasunto de la hermosura del Amado— vibra por la ansiedad de la Esposa, y —una vez consumado el encuentro— se asocia a la pasión de los enamorados pastores. Suma de sumas es aquella estrofa que yo amo oscura y dichosamente:

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

---

(34) San Juan de la Cruz: *Vida y obras,* pp. 830-831. Cito por el texto definitivo (segunda redacción), según el manuscrito de Jaén.

(35) Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía,* p. 155.

SINGULARIDAD DE LA «LLAMA»

Dámaso Alonso confirma una terca y antigua convicción mía: la singularidad de la «Llama» dentro del contexto —altísimo— de la obra de San Juan de la Cruz: «El poema que más honda y apasionadamente (concepto y trance) se acerca al misterio de la unión divina es el de la 'Llama'» (36). Cuántas horas de endiosada lectura con este libro mágico, arrebatador... No recuerdo nada comparable a esta prosa devorada por oscuros fuegos, escrita como por mano de ángeles en Granada (¿en qué otro sitio, si no?). Leyéndola —el verbo es insuficiente— he recordado aquella idea rilkiana de que lo hermoso no es más que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar, y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente, rehúsa destruirnos. Aquí —en la «Llama de amor viva»— todo es prieto y sumo presente en una abolición amorosa de la temporalidad. Incendio puro, cauterio suave, mano blanda, toque delicado... He aquí un pasaje de esa prosa impar, capaz de enardecer al corazón más frío:

> Y en este íntimo punto de la herida, que parece que da en la mitad del corazón del espíritu, que es donde se siente lo fino del deleite, ¿quién podrá hablar como conviene? Porque siente el alma allí como un grano de mostaza muy mínimo, vivísimo y encendidísimo, el cual de sí envía en la circunferencia un vivo y encendido fuego de amor. El cual fuego, naciendo de la sustancia y virtud de la yerba, se siente infundir sutilmente por todas las espirituales y sustanciales venas del alma, según su potencia y fuerza, en lo cual siente ella convalecer y crecer tanto el ardor, y en ese ardor aficionarse tanto el amor, que parecen en ella mares de fuego amoroso que llega a lo alto y bajo de las máquinas, llenándolo todo el amor. En lo cual parece al alma que todo el universo es un mar de amor en que ella está engolfada, no echando de ver término ni fin donde se acaba ese amor, sintiendo en sí, como habemos dicho, el vivo punto y centro del amor (37).

A ZAGA DE SU HUELLA

¿Qué es el estilo? Podríamos engarzar citas. «Le style, c'est l'homme même» (Buffon). «El estilo es la fisonomía de la mente» (Schopenhauer). «Una manera absoluta de ver las cosas» (Flaubert). Gide cifra el estilo en la novedad expresiva. Cocteau, en la exageración —hasta la «mueca»— de ciertos rasgos expresivos y típicos. Para Proust, el estilo es cuestión de visión, no de técnica. Juan Ramón Jiménez escribe: «Perfecta es una cosa que lo sea por instinto». Rainer

---

(36) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 155.

(37) San Juan de la Cruz: *Vida y obras*, pp. 1011-1012.

María Rilke escribe: «Los libros están vacíos, exclamó con un gesto furioso hacia las paredes; lo que importa es la sangre, y eso es lo que hay que saber leer». ¿Cómo hacer pie en esta ciénaga de citas? Creo que el estilo se define por la singularidad, o mejor, que es indefinible por esa misma singularidad. «Para mí —escribe Dámaso Alonso—, estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a un escritor, a una época, a una literatura» (38). El problema sigue erizado y en pie: ¿Hasta qué íntimo reducto puede llegar esa individualización? ¿Hasta qué punto podemos llamar estilo a los rasgos que individualizan por comparación y posición? ¿Es lo mismo «original» que «individual»? ¿Cómo someter a medida esa huella única, intransferible, que resplandece y nimba toda la obra de un autor? ¿Bastará con fijar sus obsesiones traducidas en la mayor frecuencia de ciertas palabras?

Esta ardua problemática se agudiza y nos exaspera frente a la obra rotunda y misteriosa de San Juan de la Cruz. ¿Cómo someter esa poesía que es como el aire que —nos recuerda el propio poeta— «en queriendo cerrar el puño se sale»? Sería pretencioso saquear el misterio. Pero podemos tener algún barrunto por aquel fuego interior que —como en la caverna platónica— proyecta las sombras del misterio sobre el muro. Atisbo, tentativa, razón de una locura lúcida e irreductible. Y, en el último trance, desazón y a la vez sabrosísimo goce para quien aprende olvido y se abandona con el instinto de los locos o de los niños a la dichosa ventura del arte. La noche es hermosa: ¿quién pregunta a la noche?

Cabe, no obstante, el rastreo de ciertos rasgos estilísticos en la poesía de San Juan de la Cruz. La estructura métrica, por ejemplo. En la «Llama de amor viva» se da una combinación de seis versos que procede directamente de una estancia de Garcilaso. La estancia original sigue el esquema: abCabC /cdeEDff. San Juan de la Cruz ha desglosado los seis primeros versos y los ha convertido en estrofa. «Todavía en el poema del 'Pastorcico' —escribe Dámaso Alonso— ensayará otro curioso tipo, cuyo origen ignoro. Este poema está formado de cuartetos endecasilábicos con la ordenación ABBA, pero la rima A persiste en los versos primero y cuarto de todos los cuartetos, y el cuarto verso de la primera estrofa.

y el pecho del amor muy lastimado

se repite con ligerísimas variantes como final de todas las demás, menos la segunda (39).

---

(38) Dámaso Alonso: *Poesía de San Juan de la Cruz*, pp. 165-166.

(39) *Ibid.*, p. 168.

En el endecasílabo de San Juan el acento cae constantemente sobre la sexta sílaba, salvo en el verso de la «Llama», que dice «rompe la tela desde dulce encuentro« (sobre 4.ª y 8.ª). Dámaso Alonso se maravilla de que este verso de acentuación monótona en 6.ª llegue a fraguar algunos de los versos más bellos —e inigualados— de nuestra lírica:

... y el ventalle de los cedros aire daba

... entre las azucenas olvidado

... en par de los levantes de la aurora

... y el mosto de granadas gustaremos

No cesa la maravilla. Tres versos («pasó por estos sotos con presura», «el silbo de los aires amorosos», «estando ya mi casa sosegada») le sugieren a Dámaso Alonso este bello comentario: «En los dos primeros ejemplos, presura silbadora de la saeta o de los frescos vientos de la llanura; en el último, siseo evocador del silencio, el sosiego y el reposo» (40). (Otro caso de aliteración intuitiva es el verso famoso «un no sé qué que quedan balbuciendo», expresivo del penoso balbucir de las criaturas ante la Esposa enamorada y vehemente.)

Comentando la transposición del verso «y miedos de las noches veladores», dice Dámaso Alonso: «... véase en él cómo al separase el adjetivo de su sustantivo, en ese lapso que va desde 'miedos' hasta 'veladores' se intensifica el nocturno desvelo, la expectación, la prolongada y temerosa alerta» (41).

En el plano conceptual, vemos junto a expresiones vagas —«aquello que mi alma pretendía»— imágenes de una complejidad extrema —«las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes»— para las cuales hay que acudir al comentario del propio místico.

La inefabilidad de la experiencia mística explica el frecuentísimo uso de la antítesis: «Cauterio suave», «llaga delicada», «que tiernamente hieres», «con llama que consume y no da pena», «matando muerte en vida la has trocado», «oh vida, no viviendo donde vives», «me hice perdidiza y fui ganada», «que muero porque no muero», «vivo sin vivir en mí», «entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo», «y abatíme tanto, tanto / que fuí tan alto tan alto»...

«La destructora aniquilación de contrarios a un mismo sujeto le sirve como de aniquiladora fórmula de expresión de lo inefable» (42).

(40) *Ibid.*, p. 173.
(41) *Ibid.*, p. 174.
(42) *Ibid.*, p. 177.

El léxico de San Juan de la Cruz se alimenta de tres corrientes esenciales: palabras populares y rústicas («ejido», «majadas», «manida», «adamar», «compañas»); palabras hieráticas —que proceden del «Cantar de los Cantares— («ciervo», «Aminadab», «cedros», «almena», «azucenas», «granadas», «palomica», «tortolita»); y palabras cultas fuertemente latinizadas («vulnerado», «ejercicio» como ocupación, «nemoroso», «socio» como consorte, «emisiones», «bálsamo», «discurrir» como marchar, «aspirar» como soplar). Existen también dialectalismos, como «fonte»; palabras del vocabulario amoroso-trovadoresco, como «esquiva», y un uso frecuente de diminutivos manejados, no obstante, con mesura.

Dámaso Alonso —en su búsqueda maravillada y a la vez rigurosa— llega a estudiar detalles tan significativos como la escasez del verbo en San Juan de la Cruz, la primacía del sustantivo, la función estética del adjetivo (frente a Garcilaso, que utiliza más el epíteto). (El adjetivo es sintético; de ahí la mayor velocidad, cohesión y concentración de la poesía de San Juan de la Cruz. Al mismo tiempo, la función del nombre queda resaltada, el sustantivo se adensa y se sucede con mayor rapidez). Hay un hecho curioso en el Cántico. Hasta la estrofa 11 no hay ni un adjetivo. En las estrofas 13 y 14 se amontonan —«solitarios», «nemorosos», «extrañas», «sonorosos», «amorosos», «sosegada», «callada», «sonora»—. ¿Por qué? El cambio coincide, en la contextura interna del poema, con el paso de la vía purgativa e iluminativa a la vía unitiva. La prisa de la búsqueda —favorecida por la ausencia de adjetivos— desaparece. Antes el alma había pasado rauda y dolida sin detenerse en flores o en peligros. Ahora «ha encontrado al amado y su voz se remansa y se explaya en anchura de gozo, y las cosas, las flores bellas del mundo ya tienen un sabor y un perfume. Ya no es necesaria la premura. Los adjetivos entonces expanden la frase y jugosamente y jubilosamente la hinchan. Al cambio de línea interna del poema ha acompañado un cambio de la andadura estilística. Pero a este cambio del tiempo estilístico acompaña aún otro efecto. Y es que el adjetivo, monótonamente usado por la poesía renacentista, se redime así, se salva otra vez. Tras del ardor requemado de las primeras estrofas, ¡cómo volvemos a gustar al efecto mágico del adjetivo, que prolonga y enriquece la dulce estela del nombre: 'los valles solitarios, nemorosos', 'las ínsulas extrañas', 'los ríos sonoros', 'el silbo de los aires amorosos', 'la noche sosegada', 'la música callada', 'la soledad sonora'!» (43).

Todo induce a pensar en un artista exquisito, exigente hasta el límite de la perfección poética. Pero no. He ahí «el ala del prodigio»:

---

(43) *Ibid.*, pp. 189-190.

«El arte no era nada, no significaba nada para él. No tenía resquicio para el arte quien estaba lleno de Dios» (44). Y lo puro ha buscado a lo más puro.

CODA. AUNQUE ES DE NOCHE

Tras esta inmersión en la obra de San Juan de la Cruz —llevados por la mano enamorada y amiga de Dámaso Alonso—, una íntima desazón nos ronda: ¡qué lejos se va quedando el hombre de ese oreo purísimo! Una especie de mística perversa lo anula todo. Pasión por el mal. Morbosidad de lo negro. Cruel adoración. Como si a falta de un Dios a quien adorar, se hubiese entronizado a la Nada... Vivimos en la órbita irresistible del abismo, presos de su atracción y a la vez insensatamente crédulos en la espera de una salvación que no llega. ¿Quién nos salvará de esa renuncia a ser salvados? En oriente existe un «lenguaje de los tapices» que se llega a entender mediante la contemplación fija y piadosa. ¡Qué logro el de Dámaso Alonso en su contemplación amorosa de esa poesía «celestial y divina»! ¡Y cómo nos enardece todavía ese libro escrito con «inteligencia de amor» ¡Aunque es de noche, la palabra soberana de San Juan de la Cruz sigue viva, como un diamante llagando las sombras, incitándonos a a la caza de amor («Y adonde no hay amor, ponga amor y sacará amor»), arrancándonos de los senos del alma ese grito íntimo y oscuro:

¡Y mátame tu vista y hermosura!

JOSE MARIA BERMEJO

Diario *Hoy*
BADAJOZ

(44) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 266.

UNA NUEVA EDICION DE «HIJOS DE LA IRA» *

En el estudio introductorio, que tal debería llamarse y no prólogo, como se dice en la página 3, comienza Rivers por presentarnos al Dámaso humano ante el dolor y solidario en la protesta contra toda injusticia, al hombre en cuyo espíritu la polaridad pasión-razón se hace tan patente. Tras una breve biografía en la que traza un esquema de la formación, aficiones intelectuales y obra literaria, crítica y filológica, pasa a estudiar la obra poética de Dámaso. No vemos justificado aquí el comentario al soneto «Cómo era» de *Poemas puros: Poemillas de la ciudad*, pero sí es acertada la presentación de *Oscura noticia*.

Sin duda la parte más interesante de la Introducción es el apretado estudio de *Hijos de la ira*, libro del que ofrece Rivers una visión sintética, un boceto de estructura, y consideraciones sobre los temas tratados por el poeta y sus medios expresivos. Bien es verdad que pudo haber omitido las referencias cronológicas, reiteradas luego en el auténtico prólogo de Dámaso Alonso (pp. 29-31); nos hubiera también gustado que el autor hubiera hecho mención de otros autores y hechos influyentes en el desarraigo de Dámaso y en su paso del esteticismo del 27 al aparente desgarro de *Hijos de la ira*, y no se limitase a las siempre citadas guerras y al no tan «herético rector» (p. 12) de Salamanca, de cuyos poemas se adivinan a veces resonancias en *Hijos de la ira*, ecos que deberían haberse anotado cuidadosamente; existen también dos muy posibles influencias de Larra que Vicente Gaos ha destacado oportunamente (D. Alonso. *Antología: Creación*. Escelicer. Madrid, 1956. Vid. nota en la p. 18) y que Rivers no tiene en cuenta.

El peso de las ideas bíblicas, especialmente de su concepción del mundo y de la vida, tal y como aparecen en los Salmos, en el libro de Job y en las cartas de San Pablo, gravita ya desde el título

* Alonso, Dámaso: *Hijos de la ira (diario íntimo)*. Edición, prólogo y notas de Elías L. Rivers. Editorial Labor, S. A. Textos Hispánicos Modernos, 4. Barcelona, 1970. 149 pp.

en esta colección de poemas, donde se intenta establecer un diálogo del hombre con el cosmos, frustrado muchas veces por la terrible soledad y la insoportable mudez del primero, y donde la realidad del odio y la presencia de monstruos irracionales quedan compensadas por la posibilidad del amor y de la simpatía. Rivers es un crítico más de los que han visto en Dámaso un precusor en la apertura de caminos por los que luego transitaron Celaya, Blas de Otero y tantos otros poetas angustiados.

Destaca Rivers la intención moral de Dámaso y su «versión original de los eternos problemas y mitos de la tradición judeocristiana» (p. 16), y pone de relieve cómo lo mismo esas ideas de la tradición filosófica y religiosa que las propias experiencias irracionales de angustia y amor del poeta se expresan con un nuevo lenguaje poético, en una poesía hablada, por la que Unamuno luchó tanto aunque sin conseguirla plenamente, en una forma poética que tiene tanto de prosa rítmica como de verso libre con tendencia al endecasílabo, tan magistralmente analizada juntamente con la lengua y las imágenes por M. J. Flys. Precisamente el estudio de este autor (*La poesía existencial de Dámaso Alonso,* Gredos, Madrid, 1968) sirve de base a Rivers para su análisis de la variedad de las formas rítmicas, del paso del léxico coloquial —vulgar, científico y cómico— a lo poético, y de la formación de la alegoría mediante el desarrollo de las imágenes. Un complejo mito reaparece en la serie de poemas que refieren el tránsito del paraíso al caos; destaca el editor, profesor de la Johns Hopkins University de Baltimore, la simplicísima estructura tonal con que Dámaso presenta tan grandioso mito, evitando aires épicos y eligiendo formas coloquiales, monólogos, frases que diríamos arrancadas de un diario con su amplia «gama de tonalidades afectivas» (p. 21), que no excluyen los intentos de diálogo del poeta con Dios, con la realidad circundante o consigo mismo. Concluye Rivers su introducción con unas ideas sobre las últimas obras poéticas de Dámaso y una afectuosa semblanza de nuestro primer crítico. Coincidimos plenamente con la opinión del editor de *Hijos de la ira:* esta obra asegura a Dámaso Alonso un puesto definitivo en la historia de nuestra poesía del siglo XX.

Sigue a la Introducción una Bibliografía con breves notas críticas sobre la vida y obra de Dámaso, y estudios y ediciones de *Hijos de la ira.* Añade Rivers cinco estudios a los citados por Flys, pero omite otros interesantes, que recoge éste, de la Bibliografía de Huarte Morton (vid. *Papeles de Son Armadans,* 32-33, noviembre-diciembre, 1958). Sólo a título de ejemplo, diremos que en el apartado *b)* esperábamos encontrar el estudio de Ballesteros sobre los recursos rítmicos de

este libro de poemas (en *Cuadernos Hispanoamericanos,* noviembre 1967, número 215, pp. 371-380).

La edición que nos ofrece Rivers está hecha sobre la 3.ª (2.ª de Austral), no siempre respetada con total fidelidad, como veremos luego. Es la primera que se publica con notas; el editor anuncia la próxima aparición en los Estados Unidos de su traducción al inglés, en la que sí serán necesarias muchas notas de las que aquí sobran.

Incluye Rivers un *Prólogo* de Dámaso (pp. 29-31) fechado en 1968, sin indicar su procedencia. Es reproducción casi exacta de las líneas aparecidas como comentario global a *Hijos de la ira* en *Poemas escogidos* (Gredos, *Antología Hispánica,* Madrid, 1969, pp. 193-195). Ignoramos si se incluye aquí por indicación del poeta; pero ciertamente es interesante como pórtico al texto la interpretación que hace Dámaso de su libro como protesta cósmica, suavizada por ternuras ocasionales, y como hijo de la inspiración nacida de la guerra, la injusticia y la desilusión, y como expresión de su contradicción íntima entre el amor a la vida y el odio a la injusticia y la constatación de una vida monstruosa por inexplicable. Dámaso se alejará del garcilasismo, de la poesía pura y del suprarrealismo con la adopción del verso libre, con la admisión de impurezas y con la racionalidad a veces coherente. Termina su prólogo afirmando su pretensión de dar un mensaje universal y no minoritario.

En el texto de los poemas se han deslizado algunas erratas, cuya corrección habrá que hacer en posteriores ediciones, y ligeras variantes, algunas evidentemente voluntarias, que deberían haberse hecho notar. Anotaré lo más destacable; Así como escribe *fluido* que Dámaso escribía acentuado (p. 136, v. 27, y p. 141, v. 46), pudo poner acento en *ahínca,* aunque Dámaso no lo hiciera respetando criterios académicos anteriores (p. 62, v. 33); por más que la función gramatical de *aún* no aparezca muy clara en la página 102 (v. 47), el editor debería haber respetado su acento de todas las ediciones anteriores y no privarle así de su posible connotación de temporalidad, tal vez querida por el poeta. Dámaso no acentúa *esa* cuando su función pronominal es clara (p. 76, v. 131). En cuanto a la puntuación, falta una coma entre *trepantes* y *aferrados* en la página 64 (v. 78) y otra al final del v. 15 en la página 134. Puede admitirse en la página 65 (v. 90), y parece mejor como lo hace Rivers, la inclusión de coma entre *multitud* y *cual,* y la supresión de la coma al final del verso 9 de la página 69, si bien Rivers debió hacer notar sus acertadas correcciones, si es que en realidad tales faltas y adiciones son voluntarias. Otros fallos de mayor monta debieron agradar muy poco a

nuestro poeta: me refiero a la disparatada separación al final de línea de la palabra *des-azón* (*sic,* en la p. 63, v. 46); en otro lugar pone *grandes* donde Dámaso *gigantes* (p. 106, v. 29), y escribe *hecho* (p. 117, v. 33) donde debiera decir *hecha.* Por último, en el verso 11 del poema «A la Virgen María» (p. 135) debe leerse *te* en lugar de *se;* así lo exige no sólo el contexto y el tono personal del poema, sino la tercera edición de la obra, que dice Rivers haberle servido de base, así como también este mismo poema recitado por Dámaso (PAX. Madrid. 9 DL3-346).

En cuanto a las notas al texto, algunas pudieran haberse omitido con toda tranquilidad, si consideramos que la edición no va dirigida a aprendices de español; en cualquier diccionario hallamos, por otra parte, aclaraciones más atinadas sobre *hondón* (p. 40, nota al v. 36), *vesánico* (p. 45, v. 55, en realidad v. 56), *médanos* (p. 50, v. 179), *croar* (p. 52, v. 21), *patinejo* (p. 65, v. 94), *bieldo* (p. 93, vv. 13-14; en realidad sobra la nota completa), *Misisipi* (p. 105, v. 5), *perol* (p. 130, v. 78), *orujo* (p. 134, v. 15)... Creemos que pudieran haberse suprimido para el lector inteligente otra serie de notas (p. 40, vv. 19 y 23; p. 51, v. 1; p. 52, v. 25; p. 127, v. 12), y algunas, como la de la página 38, en las que las tan evidentes referencias del contexto hacen innecesaria toda explicación. Creemos que pudo haber sido más preciso el anotador en sus aclaraciones, si juzgó necesario hacerlas, y en este caso echamos en falta notas para *carnero* (p. 134, v. 17), *somorguja* (p. 88, v. 19), *híspida* (p. 119, v. 9), *carlancas* (p. 137, v. 53), *chortal* (p. 143, v. 111)...

Queda una serie de notas, si no inexactas, al menos deficientes o precipitadas: así, en la página 46 (vv. 73-75) yo diría mejor «misión profética», pues los versos son de auténtica resonancia bíblica (vid. *Is.* VI, 8-9 ó *Jer.* I, 9); en la página 49 (v. 161), tales pájaros son parecidos a la lechuza no morfológicamente, sino por su nocturnidad; allí mismo (v. 168) debería hacer notar que, aunque estos instrumentos aparecen «citados en el Antiguo Testamento», no son exclusivos de los hebreos ni únicamente de aquellos tiempos; en la página 55 (nota al título), tal metáfora eufemística es de uso popular, motivada por lo que de tabú tienen la agonía y la muerte; también se marcaba con hierro a esclavos y criminales, no sólo al ganado (p. 60, v. 18); no debe simplificarse tanto la exégesis bíblica como se hace en la página 63 (v. 40), nótese que Nácar y Colunga vierten «detesta, aborrece o abomina» donde se lee *odit* en la Vulgata; una trocha (p. 65, v. 110) es más exactamente un camino entre matorrales, pero nunca una huella; «porteño» tiene un uso gentilicio que Rivers parece ignorar, por lo que en la página 66 (v. 127) debería decir «en puertos y

costas»; en la página 72 (v. 23) se contradice: «los caballones ... son evidentemente fosas», y luego «... son lomos de tierra», esto segundo es lo acertado. El verbo *remejía* (p. 73, v. 36) no sólo recuerda dialectalismos de Unamuno, sino que es usado por éste *(Del sentimiento trágico de la vida*, VII; *Vida de Don Quijote y Sancho*, I y II) e incluso explicado: «remejer: Revolver, remezclar. El verbo mejer, igual mecer, mezclar ... se usa ... en todo el oeste y noroeste de España.» (Vocabulario final de la tercera edición de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, Renacimiento, Madrid, 1922); hizo bien, pues, Dámaso en sustituir *remejía* por *sacudía*, no por ser palabra más corriente, sino más apropiada, y preferiríamos que también Rivers lo hubiese hecho, por el mismo motivo. En la nota de la página 75, cuando dice «conclusión ateísta», habría que matizar más esa alusión a la ausencia de Dios; por otra parte, lo mismo aquí que en la nota al título de la página 119, habría que reservar el feo adjetivo «ateísta» para persona, como enseña la Academia. La *guzla* de la página 82 (v. 84), si bien pudo ser instrumento de origen árabe, no es exclusivo de los turcos, sino que también se usaba en Iliria y entre los eslavos del sur; en la página 95 (v. 15) sobra lo de neológico, pues se trata de un anglicismo asimilado por el español por lo menos treinta años antes de usarlo aquí Dámaso; aunque «en vano» sea lectura más fácil (p. 120, v. 27), Dámaso escribe «en vaho» en la tercera edición, en *Poemas escogidos*, y aparece así también en la segunda (primera de Austral). Por último, en la página 131 (vv. 109-111) *despicar* debe explicarse como «deshacer, romper los picos o ángulos», o a lo más como «hacer pedazos», pero no simplemente «hacer picos»; y al paralelo gallego *resalseiro* debe añadirse en su explicación «con bajos, o rocas casi sumergidas del todo».

La simplicidad excesiva de algunas de estas notas contrasta con la muy completa de la página 79, o con las estimables de las páginas 87, 101, 105, 106 (v. 36), 120 (vv. 21 y ss.) o 123-124 (vv. 68-72); con todo creeríamos conveniente que la atención del anotador se extendiese no sólo a los aspectos léxicos sino también a los estilísticos, aun reconociendo el valor de sus sobrias aclaraciones de símbolos, alegorías e imágenes. Nos ha parecido también acertada en este sentido la constatación de la influencia de Gerard M. Hopkins en «La obsesión» (p. 97).

En algunas notas a los títulos de poesías en que se incluyen explicaciones del propio poeta no indica Rivers la procedencia de éstas; las de las páginas 59, 71, 79, 85, 95 y 117 están tomadas de *Poemas escogidos* (Gredos, *Antología Hispánica*. Madrid, 1969, pp. 195-198). En cuanto a la nota de la página 56 (v. 25) nos preguntamos si tal

explicación procede de Dámaso, pues de ser así debería indicarse; y en la nota al título de la página 43 es más pertinente la referencia a los vv. 115-117 que al v. 95.

Además de algunas erratas fácilmente subsanables, tales como Bousuño por Bousoño (p. 24), Zordoya por Zardoya (p. 25), o el error en la numeración de las notas de la página 45, nos han llamado la atención ciertas incongruencias de tipo gramatical: «epígrafe» es masculino, y en la página 120 (vv. 21 y ss.) se lee «la conocida epígrafe machadiana»; en la página 22, el galicista sintagma «es por él que se conocen», que debería rechazar todo hispanista que se precie de tal; pensamos que es errata el «asesino arrepentida» de la nota de la página 79; nos parece inconsecuente que los espíritus ásperos griegos se resuelvan de esta suerte en la página 106 (v. 36): «dos emistiquios heptasilábicos», o que en la página 11 encontremos «hendecasilábicos» cuando constantemente escribe «endecasílabo». La segunda epístola de San Pablo a los efesios, como se afirma en la página 35, no existe; la referencia paulina procede de su única epístola canónica a los fieles de Efeso en el versillo 3 del capítulo segundo; por otra parte, la traducción del texto latino sería más correcta en castellano, y no menos literal, si leyéramos «lo mismo que los demás» y no «también como los demás». Nos hubiera gustado que el editor, para mayor comodidad del estudioso o del simple lector, remitiese en sus notas a la página y verso y no únicamente a los versos de otros poemas. En fin, nos felicitamos por disponer de una nueva edición del mejor libro de poesía de Dámaso Alonso, y felicitamos a Rivers por su estudio introductorio, a la vez que le deseamos mayor acierto en su edición bilingüe *(Children of Wrath)* que nos promete, donde esperamos sea tenida en cuenta la última recopilación bibliográfica ofrecida por F. Huarte Morton en el *Homenaje universitario a Dámaso Alonso* (Gredos, Madrid, 1970; pp. 295-347).

JOSE MARIA VIÑA LISTE

Departamento de Literatura española
Universidad de Santiago de Compostela

LOS ESTUDIOS VICENTINOS

Muy variados campos ha trillado nuestro homenajeado: es el gran poeta, el historiador de la literatura española, el profesor, el académico.... Pero también se ha destacado, y está en primerísima línea, entre los filólogos de su país y de su lengua. Don Dámaso es el lingüista que, a veces con el cuño histórico-literario que es el suyo, ha tratado temas de suma importancia planteados por las nuevas escuelas de la lingüística. Como filólogo-lingüista ha estudiado fases tanto modernas como arcaicas de la lengua española. Hace ya muchos años descubrió un documento de elevado interés para el estudio de la épica, la francesa y la española. Y entre los dos extremos, entre *El Cid* y los temas de nuestra propia época, ha hecho una labor inigualable en el campo gongorino, combinando los aspectos lingüísticos y los plenamente literarios.

La mayor parte del público no especializado, cuando se le cita el nombre de Dámaso Alonso, pensará en el poeta y en el literato, y esto tanto en España como en el extranjero. Los estudiantes de español, p. ej. en mi propia Universidad de Oslo, lo asociarán con los poemas *(Hijos de la ira,* etc.), con la *Poesía española* (hasta en este libro Don Dámaso demuestra su orientación lingüística) o con las traducciones y estudios gongorinos.

En las páginas que presento aquí, dedicadas al venerable maestro, quiero poner de relieve un campo —y una labor— suyos que son menos conocidos entre los estudiosos. Además de sus muy diferentes quehaceres dentro de la órbita netamente nacional, debemos hacer hincapié en su contribución vicentina. Don Dámaso ha salido fuera para dedicar sus esfuerzos y su perspicacia al examen de una parte de la obra de Gil Vicente, el dramaturgo portugués de comienzos del siglo XVI. En primer lugar se trata de la pieza *Don Duardos* (1) y del español que escribe *Mestre* Gil en buena parte de su obra.

(1) Que conoce bien la producción teatral vicentina, también la parte escrita en portugués, se ve en su pequeño artículo sobre los diferentes modos de dramatización de temas históricos y literarios *(De los siglos oscuros al de Oro,* Madrid, 1971, pp. 144 y ss.).

Digamos algunas palabras sobre nuestro portugués. No sabemos a ciencia cierta si, o en qué grado, éste pudo continuar una tradición en el teatro portugués o peninsular. Ultimamente se ha renovado la discusión sobre si España (en sentido lato) ha conocido una evolución dramática que corresponde a la de Francia. En un estudio que saldrá este verano (de 1973) trato este problema, discutiendo un posible desarrollo del teatro español —o más bien peninsular— a través del *Auto de los Reyes Magos* y Gómez Manrique hasta la escuela salmantina (2). Concluyo, basándome en previos estudios vicentinos, que el teatro de Gil Vicente no se puede explicar si negamos toda existencia de una tradición (semi) litúrgica. Dice Lázaro Carreter (*op. cit.* p. 86) que Encina, Lucas Fernández y *Vicente* tuvieron como punto de salida la literatura aristocrática y la Biblia. En cuanto a Vicente esto no es correcto.

En su excelente historia de la literatura española, Alborg cuenta con la existencia de textos más antiguos que los conocidos en la actualidad, explicando la gran carencia por el hecho de no haber habido un Menéndez Pidal para esta parte de la historia literaria medieval (con esto hace alusión a los descubrimientos muy tardíos en los campos épico y lírico) (3).

Basta con estas líneas respecto a una posible tradición dramática en la Edad Media peninsular. Otro lado que es menester destacar concierne al papel que tuvo Gil Vicente en el desarrollo de la escena española en el Siglo de Oro, a través de Sánchez de Badajoz y otros —o directamente— para que ésta llegase a ser la que vemos en Lope de Vega y Calderón. Bien conocida es la importancia del *Mestre*, tanto por su teatro en portugués como por la parte de él que está escrita en español. Esta última parte fue publicada, hace pocos años, por Thomas R. Hart en la prestigiosa serie de los Clásicos Castellanos, en un libro dedicado precisamente a Dámaso Alonso: «maestro de vicentistas».

Hay quienes ven en *Don Duardos* la pieza más lograda e interesante del autor portugués (Don Dámaso habla de gran avance técnico, p. 27). Tal opinión se defiende únicamente si pensamos en lo espectacular. Es evidente que el *Mestre*, para la escenificación de esta pieza, tuvo a su disposición todos los pertrechos de que disponía la Corte. En la producción teatral vicentina hay otras muchas piezas que son de mayor interés, más simples e ingenuas pero con más vida

---

(2) Véase «Homenaje a Poul Hoybye» *(Revue Romane)*, Copenhague. Los libros a que aludí son H. López Morales: *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968, y F. Lázaro Carreter: *Teatro medieval*, Madrid, 1970.

(3) Véase J. L. Alborg: *Historia de la literatura española*, tomo I, Madrid, 1970, p. 209.

y espontaneidad (todas éstas escritas en portugués). Mencionemos las farsas y varias de las comedias, y añadamos las moralidades que iban a tener un papel tan grande en el teatro peninsular: *Auto da Alma, História de Deus, Canaan,* y las dos primeras *Barcas* (4).

Don Duardos ha sido calificado de pieza de lectura. Sin embargo, en el *Simpósio vicentino* organizado por motivo del V centenario del nacimiento de Gil Vicente (Lisboa, 1965), fue representada por una compañía española.

Pero es preferible evitar aquí toda discusión sobre este aspecto de las tragicomedias, todas ellas representadas o leídas en las Cortes de aquel tiempo. Sólo hay que subrayar que estas piezas han tenido una importancia en la evolución (temática) del teatro español. Refiriéndose a ésta, Menéndez Pelayo dice lo siguiente: «En pocas cosas se advierte tanto el genio dramático de Gil Vicente, como en no haberse perdido en la enmarañada selva de aventuras». En otro lugar piensa que el *Mestre* «fue el primero que comprendió que en los libros de caballerías había una brava mina que explotar, y se internó por ella abriendo este sendero, como otros varios, al teatro español definitivo, al teatro de Lope...» (5).

Y con esto pasamos a la contribución «alonsina» en este campo portugués-español, dedicada al tipo de piezas que se llaman tragicomedias, piezas (en español) de índole literaria y aristocrática, con diálogos llenos de poesía, con soliloquios.... La más larga de todas es *Don Duardos,* de «temblorosa belleza» (p. 113), editada por Don Dámaso en 1942. El editor quiso presentar al público español un texto legible, además de estudiar el origen del tema y, también, comparar los textos de 1562 y 1586 (6). Pero lo más importante del libro es, a mi ver, la contribución lingüística que contiene. En el capítulo «Problemas del castellano vicentino» (y véanse las numerosas notas) examina, y explica, muchas de las dificultades del texto. También

---

(4) En mi libro *O Elemento Cénico em Gil Vicente* (salido en la serie del Instituto Iberoamericano de Gotemburgo), Lisboa, 1965, me sirvo de criterios muy diferentes de otros muchos estudiosos para juzgar sobre esta cuestión: teatralidad, acción, espontaneidad...

(5) M. Menéndez Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos,* tomo 3, Santander, 1944, página 374. La otra cita es de *Orígenes de la novela,* tomo 1, p. 237. El dramaturgo portugués goza de mucho interés en España. En varias *Historias* ocupa más espacio que Encina, Lucas Fernández, Naharro.

(6) Consta que cambió el texto en numerosos pormenores (pero dando en notas las lecciones de *Compilaçam).* Según Dámaso Alonso, el texto del año 1562 representa muy probablemente una versión corregida y mejorada por el propio autor (p. 113). Desgraciadamente no ha tenido don Dámaso la fortuna de ver terminada su edición, cuyo segundo tomo incluiría una comparación entre el texto de 1562 y la *Compilaçam* que salió en 1586. *Don Duardos* —y toda la obra vicentina para la escena— necesita una edición moderna, que no puede ser la obra de un solo investigador. En el programa del *Simpósio* (de 1965) se habla de *tres* ediciones, en diferentes niveles, pero según mi conocimiento nada se ha hecho para realizar tal proyecto.

se pronuncia el autor, y ampliamente, sobre el español de Gil Vicente, cuyas características más salientes encuentra en la enorme riqueza, en la vacilación y en la cantidad de lusismos.

Tratándose de un autor portugués que escribe en español (o, al principio, en sayagués), comprendemos muy bien que haya numerosos lusismos en sus textos. Para decir verdad, los lusismos pululan, y no apoyan la opinión de aquellos que ven en Gil Vicente un autor que maneja con igual destreza el español y la lengua nativa. En su tesis doctoral, Paul Teyssier tiene un capítulo sobre el bilingüismo del *Mestre*. Si por bilingüismo entiende la manera de valerse una persona de dos lenguas, o de saber utilizarlas, está bien. Pero no se puede hablar aquí de igualdad entre dos idiomas. El gran número de lusismos lo contradice redondamente (7).

Dámaso Alonso da mucha importancia a estos elementos de la lengua nativa (véase el *Indice* de su libro de 1942); cree que muchos de ellos proceden directamente del poeta (p. 114).

Lusismos hay de varias categorías: los que se han insinuado en la lengua española vicentina (¿obra del autor o del impresor?), los que emplea el *Mestre* como licencias poéticas a fin de obtener una facilidad o un comodín (recordemos como a menudo «juega» sobre formas de varios dialectos o idiomas), al lado de aquellos que nos hacen dudar si estamos en presencia de lusismo o de hispanismo (arcaismo castellano). Citemos muy brevemente algunas formas interesantes: *comigo, mor, termo, medio (por medio), reis - tien - neste (etc.) - onde - vendierdes - el mi amado* (8), *espalmadas, apalpar, perfección, merezo, pescozo (cuerto), cuanto (y cuan) bien, mucho linda y tanto bella, demandallo, por me hacer, también* (por *tampoco), hablar en, supo, esconjuradme, verés, herió (gemiendo, heciste, quesiste) al* lado de *diciendo* y *pudiendo, partistes* y *merecistes* y *hecistes, vuesa*

---

(7) En *Don Duardos*, Dámaso Alonso encuentra «un léxico reducido —al fin obra de un no castellano—» (p. 15). Según Teyssier, el español de Vicente es relativamente correcto (véase página 323).

(8) Como vemos, gran número de estas formas pueden proceder de varios orígenes. Según Dámaso Alonso, *reis* es lusismo, aunque la forma es conocida también por el español arcaico. *Tien* puede ser lusitano, pero habitualmente es tachado de leonesismo o sayaguesismo (Teyssier, p. 67). Lo mismo se puede decir de las formas *neste, naquel*, etc.; sobre este punto, véase Dámaso Alonso, p. 183, y Teyssier, pp. 65-66 (pero el último las considera en muchos casos como portuguesismos puros, p. 369). En el *Indice*, don Dámaso da la forma *dónde* como lusismo (cfr. esp. *de dónde)*, pero líneas más arriba leemos también *onde*. Hemos citado formas como *vencerdes*, etc.; también hay en el texto formas no sincopadas: *-éredes*. Encontramos *el mi amado*, pero también (en la misma página 78) *mi halcón*. Mencionemos además el adverbio *so (=sólo)*, por Dámaso Alonso clasificado como lusismo. Sin embargo, en su texto dice *y sólo yo soy sabidor*, verso que tiene nueve sílabas. Otra forma *so* es verbal, y alterna a veces con *soy*. También tenemos *vo* y *esto* al lado de *voy* y *estoy*. Aquí Gil Vicente manipula con las formas, según estén en rima o en el interior del verso, por lo que parece. En la gran mayoría de los casos encontramos *vo* (etc.) al final, pero *voy* (etc.) dentro del verso (pero *doy* y *estoy* al final de la página 93).

señora (9), *ir aborrecer* e *ir ver*, falta de diptongación o diptongación falsa, casos sin acusativo preposicional...

Si examinamos las notas de la edición de Don Dámaso, encontramos estas formas —y otras. En varios casos no es posible averiguar el verdadero carácter de ellas. En dichas notas se citan numerosos versos en que hay lusismos: como formas simples, como construcciones o como trueques semánticos («modos de pensar») (10). Los tenemos en posición de rima, o dentro de los versos para facilitar el metro: numerosos versos hay donde sobra una sílaba si no leemos el artículo *a* en vez de *la*, el pronombre personal *eu* en vez de *yo*, etc.

Pero ¿se trata de lusismo en el caso de *alguien*, notado así por Dámaso Alonso? A mi ver, podrá explicarse como arcaismo castellano, y por lo tanto no dista mucho de poder entrar con todo el derecho en el texto español. Claro que Gil Vicente ha podido utilizar tal forma para asegurar una buena rima con *también*, pero dudo que esto sea toda la explicación.

Algunos de los lusismos son comodines; en otros casos el *Mestre* se dejó influenciar, sin saberlo, por formas portuguesas. En otros tenemos errores del impresor, sin más; citemos lo que dice Don Dámaso sobre este punto: «Antes de tratar —a la desesperada— de bucear lo que en los errores sea achacable a impresores y cuidadores de la edición, daré unos ejemplos de cómo cuando en tierra portuguesa se copian o imprimen textos castellanos saltan como gazapos los lusismos» (11).

La mezcla lingüística es característica de la obra teatral de Gil Vicente, tanto en la parte portuguesa como en la española. Dialectalismos, formas portuguesas procedentes de una capa lingüística anterior, o del sayagués, dan al autor grandes ventajas. Nuestros problemas aumentan si pasamos a la parte española de su obra. Hacer el deslinde entre lusismos, dialectalismos, hispanismos o arcaismos castellanos, es sumamente complicado. No conocemos a fondo las lenguas que se hablaban en aquella época. Sólo sabemos que el

---

(9) Véase sobre *vueso almozo* en Dámaso Alonso, p. 238. En un artículo logré mostrar que *nuesso* y *vuesso* en Vicente (lusismo o no) van aumentando en número. La distribución (*nuestro* contra *nuesso*, etc.) es indicio que *Cassandra* y *Quatro tempos* pertenecen al período inmediatamente anterior al de las farsas, por lo tanto que fueron escritas en los años «vacíos» de 1504-08. Véase mi trabajo «Los posesivos *nuesso* y *vuesso* en el español de Gil Vicente», en *Romanistisches Jahrbuch*, tomo XVI, Hamburgo, 1965, pp. 274-89.

(10) En este punto hay que mencionar el infinitivo flexionado (*vencerdes, seres*), «pensado» en portugués según Gonçalves Viana: *Palestras Filolojicas*, Lisboa, 1931, p. 248 (véase también Teyssier, pp. 375-76).

(11) Dámaso Alonso, p. 144; véase además Teyssier, p. 367: «Pour notre part nous serions tentés de ne considérer comme authentiques qu'un très petit nombre de cas...».

uso lingüístico era bastante indeterminado y que las lenguas nacionales no conocían siempre los límites rígidos de nuestro tiempo (12).

Cabe preguntarse qué clase de español se habló en Portugal en la época de Gil Vicente. Conocemos bien el impacto castellano en la vida oficial, la difusión de este idioma por la Corte y por la administración, la influencia de la literatura de cordel y de los romances en español. El hecho de cantar el *Mestre* casi siempre en español, incluso en sus piezas portuguesas, ¿será debido a la posición que tenía el español como lengua literaria en su país? Y añadamos otra pregunta: El español de *Mestre* Gil, ¿era una lengua en cierto grado estropeada y que no llegaba al patrón, o estaba fuertemente vinculada a dialectalismos y vulgarismos?

La lengua de Gil Vicente ha sido estudiada con meticulosidad por Paul Teyssier, quien —en parte— ha podido valerse de los estudios de Dámaso Alonso (13). Partes importantes de su tesis tratan de la gran riqueza lingüística del *Mestre*, las maneras de hablar que llama «características» *(commères*, etc.), el constante paso de una lengua a la otra (¿dependía de las personas disponibles para la representación en la Corte?), los lusismos y arcaismos castellanos, el español de Portugal en el siglo XVI, etc. Estudia el sayagués, el aspecto ¿lusismo o sayaguesismo?, el aspecto ¿lusismo o arcaismo castellano?, las ultracorrecciones, las formas «de fantasía», los juegos de palabras entre las dos lenguas, los hispanismos provenientes de romances, los lusismos en rima, los lusismos *d'ensemble*. Se discute en el libro la formación de la lengua rústica portuguesa, lengua convencional que guarda evidentes relaciones con el dialecto de la Beira Alta. Paul Teyssier encuentra el sayagués también en *Viúvo* y en *Inverno*, lo que demuestra claramente lo difícil que es la distinción de «las lenguas de Gil Vicente» (14).

En su tesis, Paul Teyssier se propone hacer los preparativos necesarios con vistas a una edición moderna y crítica de las obras de Gil Vicente: «une doctrine d'ensemble sur les caractères généraux de la langue vicentine» (p. 17). Se me antoja que tal empresa será extremadamente difícil, si es que es posible. Tenemos entre manos los

---

(12) Además tenemos el problema que se refiere al dialecto «de puente»: el leonés, que tenía fronteras bien poco seguras con el español de un lado, con el portugués del otro. Don Dámaso se pronuncia sobre esto en las páginas 124-33 (p. 289 cita la construcción con *quedó* como verbo transitivo, con sentido de *dejar*, como oriunda de Salamanca y Extremadura). Parece exagerado lo que dice (p. 271) sobre la forma *estrañas*, calificada de dialectalismo portugués a causa de *est-*.

(13) Paul Teyssier: *La langue de Gil Vicente*, París (Klincksiecle), 1959.

(14) Véanse páginas 72 y 76 y ss. sobre la formación de la lengua rústica portuguesa. En mi comunicación «Las lenguas de Gil Vicente», en el Congreso de Lingüística y Filología Románicas en Madrid, 1965, traté esta cuestión (véase *Actas*, Madrid, 1968, p. 999).

textos de un autor que se complacía a mezclar formas y modos de hablar, que era un polígIota diestro en búsqueda de materiales sacados de todos los manantiales y de todas las proveniencias una vez que podía contar con la comprensión de los espectadores. Era autor que caracterizaba a sus personajes por medio de la lengua, y —por último— un autor que no tuvo el privilegio de poder corregir sus textos, de manera que no sabemos la parte de ellos achacable a correctores e impresores.

En muchos aspectos me parece que Don Dámaso da una excelente imagen de la situación lingüística del *Mestre* y que enfoca los problemas con más claridad que Paul Teyssier, cuya tesis abarca hasta pormenores que ofuscan las grandes líneas. He dicho «la situación lingüística», y con estas palabras quiero hacer alusión a la presencia de tradiciones (ej. la escuelas salmantina y su lenguaje) y de influencias de una lengua de cultura venida de fuera, y además al hecho de estar Gil Vicente fuertemente arraigado en épocas pasadas. Para mí, el estudio de nuestro homenajeado subraya muy bien la extrema complejidad de la lengua vicentina y su lado eminentemente general y común a toda la zona occidental de la Península. Terminado su examen lingüístico dice que nuestro autor portugués está «en la encrucijada de su portugués nativo, su leonés inicial, su castellano sobrepuesto; en la división de las aguas del castellano medieval y el clásico, entrecruzada aun con la del portugués medieval y el clásico...» (p. 153).

Empezamos nuestro pequeño examen dando, en pocos trazos, una vista de conjunto sobre la evolución del teatro peninsular. Consta que Gil Vicente es figura de relieve en ésta, y que es imposible pronunciarse sobre la posibilidad de haber existido un teatro medieval en la Península sin tomar en debida cuenta el *Mestre* y su obra. Quiero terminar subrayando, por mi parte, el subido interés que tiene Gil Vicente en los *dos* campos: en el desarrollo del teatro y en los estudios generales e hispánicos sobre la capa lingüística de su época.

LEIF SLETSJØE

«Vinduet»
Gyldendal Norsk Forlag
Universitetsgaten 16
OSLO-1. Noruega

DOS OBRAS DIALOGADAS CON INFLUENCIAS DEL «LAZARILLO DE TORMES»: «COLLOQUIOS», DE COLLAZOS, Y ANONIMO «DIALOGO DEL CAPON»

En 1956, en una selección de su prosa, Dámaso Alonso publicó por vez primera un breve ensayo titulado *El realismo psicológico en el «Lazarillo de Tormes»*. Páginas deliciosas, asociables y anteriores a *«Escila y Caribdis en la literatura española»*, plantean el asendereado problema del realismo dándole una solución nueva e inteligente. Dámaso Alonso ve en el *Lazarillo* una cima del realismo literario del mundo entero, pero no del realismo exterior o de las cosas, sino del realismo de las almas. Releyendo morosamente el tratado del escudero, descubre en sus acciones y reacciones una como transparencia de la interioridad, o diafanidad de las almas, que se trasluce en gestos, silencios y palabras. Su lectura, quitando el polvo o pátina amontonado por tres siglos de costumbre, devuelve a las escenas la frescura y complejidad que tendrían en estado naciente para lectores de su época (1).

Esa intensidad de vida debió lógicamente provocar, si no una revolución, una nueva escuela narrativa. He repasado los datos, laboriosamente acumulados por la erudición, en busca de la inevitable influencia de la obra maestra, llevándome un rudo desengaño. Entre 1555 —en que una desgraciada *Segunda parte* trasforma a Lázaro en pescado— hasta la aparición del *Guzmán de Alfarache* en 1599, las menciones son raras, las imitaciones, además de escasísimas (2), marginales e insignificantes. Podríamos entre 1559, fecha de prohibición inquisitorial, y 1573 en que se consintió una edición expurgada, explicarnos ciertas cautelas de los admiradores. Cuesta trabajo imaginar que únicamente al cabo de medio siglo, haya surgido la gran cosecha de la novela picaresca.

He intentado aportar algún dato nuevo a la fortuna del *Lazarillo* durante ese largo hiato de tiempo. A veces, con la ciega obsesión del rastreador, me ha parecido encontrar su huella en los sitios más ines-

(1) Dámaso Alonso, *Antología: Crítica*. Selección, prólogo y notas de V. Gaos. Madrid, Escelicer, 1956, pp. 199-205. (Incluido en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.)

(2) Véase Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 95-100. «Cuestión disputada. La fama del *Lazarillo*.»

perados. Por ejemplo, Santa Teresa escribe en el capítulo VII, *Meditaciones sobre los cantares (Obras completas II,* BAC, 630): «Predica uno un sermón con intento de aprovechar las almas, mas no está tan desasido de provechos humanos que no lleva alguna pretensión de contentar, o por ganar honra u crédito». Es posible ver una reminiscencia del prólogo: «Predica muy bien el presentado y es hombre que desea mucho el provecho de las ánimas: mas pregunten a su merced si le pesa cuando le dicen: Oh, qué maravillosamente lo ha hecho vuestra reverencia» (3). Pero cabe que sea un tópico difundido, o una invención fácil de duplicar.

Renunciando a reminiscencias menores, he querido fijar la atención sobre dos obras dialogadas que recogen y continúan con rumbos divergentes algunos elementos temáticos y formales del *Lazarillo*: los *Colloquios* de Baltasar de Collaços (o Collazos, como escribiré desde ahora), impresos en Lisboa, 1568; y el *Diálogo del capón,* atribuido sin pruebas suficientes a dos autores de los que nada sabemos, e impreso tardíamente en 1916 fuera de España.

Los *Colloquios* de Collazos, desconocidos para los grandes bibliófilos portugueses que los citan a través de Nicolás Antonio, subsisten en un ejemplar tal vez único durmiente en la Biblioteca Nacional de Madrid (4). Collazos residía en Sevilla, igual que sus aprobadores en prosa y sus elogiadores en versos preliminares: ignoro el motivo de que se imprimiese en Portugal en pobre papel y texto descuidado. Hablando *Al lector* esboza una somera confesión de su vida e intenciones: «Yo, aviendo nacido en un pueblo de Castilla (Paredes de Nava) de padres nobles y de muy limpio y antiguo linage, y obligado por ello a hazer alguna obra virtuosa y extraordinaria, después de aver visto muchos libros y peregrinado por muchas tierras en servicio de su Magestad y de nuestra república Christiana, conociendo las vidas y costumbres de los habitadores de ellas, he hecho la presente obra». La semblanza puede completarse con unos versos dedicados por el autor a sus padres al final de la impresión, y por las noticias de los encomiadores. El capitán Diego Osorio contribuye con dos sonetos. En el primero pinta al autor perseguido por la fortuna «después que de la espada victorioso / cessó el officio»: en el segundo resume así lo que en los *Coloquios* le parecía más esencial y sustancioso:

---

(3) Cito por la edición de Julio Cejador, Madrid, *La Lectura,* 1926, p. 73.

(4) El único que describió *de visu* el libro fue Agustín Renedo: *Escritores palentinos,* t. I, Madrid, 1919, p. 154. Ni A. Joaquím Anselmo, *Bibliografia de obras impressas em Portugal no séc. XVI,* Lisboa, 1926; ni Sousa Viterbo, *A Litteratura hespanhola em Portugal,* Lisboa, 1915, localizaron ejemplar. He aquí la portada: *Colloquios compuestos por Baltasar de Collaços.* Dirigidos al muy illustre señor don Antonio Manrique de Lara, Conde de Paredes y Señor de Villaverde y Villapalacios, etc. Mi Señor. Imprimióse el presente libro en la muy noble ciudad de Lisboa por Manuel Iuan, con licencia de los deputados del scto Officio. Año de M.D.LXVIII.

Quien ver quisiere al natural sacada
la necia presunción, la gloria vana,
la hambre y la miseria cortesana
a que pobre nobleza está obligada,
aquí la da Collaços retratada.

Era sin duda el primer tercio de los *Coloquios* —cinco de los dieciséis que encierra la obra— la parte que más vivamente impresionaba a Osorio y la que va a concentrar nuestra atención. Collazos, buscando la variedad y amenidad, ha completado el tema de *los hidalgos pobres* con otros dos: *milicia* y *grandezas de Sevilla*. La transición al tema guerrero se ofrecía espontáneamente dada la historia y el grupo social a que pertenecían los interlocutores. Para motivar la inserción de la pintura de Sevilla en su doble cara de emporio de la riqueza y capital de la galantería mercenaria, ha introducido junto a los tres hidalgos pobres dos nuevos interlocutores: Don Jorge, un caballero flamenco amigo de españoles que fue en Alemania compañero de armas de Antonio y ha venido a ver España; Ursula, una cortesana rica y cuarentona, ya jubilada del oficio cuyas artimañas, engaños y desengaños nos cuenta con una mezcla de regodeo y arrepentimiento.

El sumario que precede a los coloquios, resume así el contenido del primer tercio.

Que se sustenta con mucho trabajo honra sin hazienda.
Los trabajos de la guerra y lo muy poco que se medra por ella.
Qué nobles exercicios son los del lexista y mercader.

Fabián, Antonio y Dionisio, tres pobres hidalgos norteños, viven en Sevilla, si no del aire, de amigos o de la sopa boba, no sabemos bien. Oriundos de pueblos en que no se pecha, presumen de nobles, aunque su derecho a una ejecutoria ofrezca dudas legales. Son de aquellos a quienes Quevedo en sus *Premáticas y aranceles* llamará «caballeros chanflones, motilones y donados de la nobleza y haciacaballeros». Presumo que Collazos, lector apasionado en su tiempo del *Lazarillo,* quedó fascinado por el continente y aires del escudero, ciñéndose la espada y un «sartal de cuentas gruessas» de rosario, caminando por las calles de Toledo con la capa sobre el hombro y a veces bajo el brazo con gentiles meneos de cabeza. Admiró el heroísmo con que sin haber cenado y durmiendo en dura cama, representaba la comedia del caballero acomodado y ocioso. Aprendió de él las mañas para mantener fresco el único vestido, y pavonearse seguido de un criado al que no viste, ni da comida ni salario alguno. Tuvo probablemente un tema de reflexión en aquel comentario que hace Lázaro sobre los pobres hidalgos: «¡O Señor, y quántos de aquestos devéys vos

tener por el mundo derramados, que padescen por la negra que llaman honrra, los que por vos no suffrirían!» (5).

Collazos se sintió atraído no sólo por la creación imaginativa, sino por las resonancias de tipo moral que le brindaba la figura. Toda obra literaria es en cierto modo completada por el lector, presenta algunas oportunidades de continuación. El lector siente la tentación de imponer su colaboración al autor. Collazos, que sin duda no sentía vocación por la novela, resolvió sacar a escena a los hidalgos del *Lazarillo* en diálogos de contenido social y moral más que estético. Lejos de esconder la genealogía de sus personajes, ya que no podía mencionar la novela, multiplicó las señales y referencias que apuntaban a la obra en cuyo suelo habían brotado. Y como la forma dialogada convida a la polifonía y variedad de opiniones, presentó no dos, sino tres caballeros pobres dialogando sobre la falsa nobleza y sus mártires.

Hay una graduación en el parentesco de cada uno con el escudero. Fabián parece más que su hermano, su otro yo; Antonio es la posibilidad del desengaño y la enmienda; Dionisio, el abandono de toda ambición y el consuelo de la religión.

Lázaro da fe del esmero con que su amo trataba a su brevísima indumentaria a fin de que parezca nueva: «Desque fuymos entrados, quita de sobre sí su capa, y, preguntando si tenía las manos limpias, la sacudimos y doblamos y, muy limpiamente soplando un poyo que allí estava, la puso en él. Y hecho esto, sentóse cabo della» (6).

Fabián, además de imitar la sobriedad del escudero que iba a la cama sin cenar, presume de su arte para guardar eternamente joven el vestido. Lo tiene a gala desde el primer coloquio:

> FABIAN.—Sospecho que os devió de suceder lo mismo que a mí.
> ANTONIO.—Qué, por mi vida?
> FABIAN.—Que por no aver dineros en casa me acosté sin cenar.
> ANTONIO.—Prométoos, como cavallero, que lo mismo me acaeció a mí. (...) Dezidme lo primero qué es lo que hazéis con essa vuestra capa, gorra y calças, que cada día parece que se acaba de quitar de la percha. Tenéis prensa en vuestra casa?
> FABIAN.—No, pero yo os digo que no ay ropavegero en España que tanto trabaje en hazer de viejo nuevo quanto yo trabajo en que lo nuevo no se haga viejo. Procuro lo primero no arrimarme ni assentarme en un poyo, que destruye la capa, no andar por partes que a la capa ni a la gorra le caiga polvo ni pelos, no cosa que aya menester la escobilla para quitarse, porque rae el pelo y a cinco o seis años que ombre traiga una capa, parece vieja.

Fabián, consecuente con esta fidelidad caricatural a su modelo, se despide antes que anochezca alegando que «es menester ir a casa y

(5) *Lazarillo*, p. 183.
(6) *Lazarillo*, pp. 66-67.

quitar este vestido y doblarlo y ponerlo en la caxa y tomar otro». Sin esta amplificación casi grotesca, remeda otros rasgos y costumbres del escudero: el gordo rosario y la misa de once, en la iglesia mayor. Lo sabemos desde el principio del coloquio tercero:

> ANTONIO.—Avéis oido misa, señor Favián, o aguardáis a la de las onze? Mucho auctoriza a un cavallero de vuestra calidad un rosario de cuentas grandes en la mano, como esse vuestro.
> FABIAN.—Ya vos sabéis que yo nunca oigo sino la de las onze.

Remeda igualmente sus humos de tener criado que le escolte y autorice, sin pagarlo. Cuando Antonio le censura este cargo de conciencia, desarrolla una teoría no aprendida del escudero, sino más bien del ciego y primer amo cuando decía a Lázaro: «Yo oro ni plata no te lo puedo dar, mas avisos para vivir muchos te mostraré».

> ANTONIO.—Luego todo el año os devéis de servir de balde. Buena conciencia es la vuestra. (...)
> FABIAN.—¡Conciencia! Más vale la buena criança y costumbres que yo les enseño, que lo que otros les dan de salario.
> ANTONIO.—Y qué criança les mostráis?
> FABIAN.—Que todos los días les hago oir misa en ayunas, aunque la oigan a mediodía, y a comer poco, que si se les offreciesse andar en galeras, no echen menos la cama que tenían en tierra; a limpiar muy bien un sayo y una capa el pelo azia arriba, y de suerte que no se le quiten; y de qué manera han de ir detrás de su amo, que no se queden muy atrás, y vayan muy juntos a él, sino a tres o quatro passos.

Fabián, poniendo un toque de humor y no sé si de parodia, recarga las tintas de su modelo. Contra las embestidas de sus amigos, que desean llevar el debate a un plano de razón y experiencia, sustenta en nombre de los placeres imaginativos su hueca presunción de hidalguía. Dice en el Coloquio 2.º: «No nos metamos en honduras, sino sustentémosla como el Alcorán de Mahoma, que es preceto que no se dispute contra él. (...) Si vos dezís que no nos ha de quedar ni aprovechar desta vida —después de servir a Dios— sino el plazer que tomamos, no ay con que yo tome más que con darme a entender que soy cavallero». Con su presencia Fabián crea en torno a los diálogos una atmósfera literaria y un contendiente en la esgrima dialéctica.

Antonio es de los tres interlocutores el que más cerca está de identificarse con el autor. Ha tomado parte con Carlos V en la guerra de Alemania, en la campaña de Metz que recuerda un par de veces. Ha conocido, igual que Ulises, otras tierras y costumbres que puede contrastar con las españolas. Su humor satírico y su espíritu reflexivo le arrastran no sólo a poner en la picota las miserias de los hidalgos

pobres que pasan mil trabajos en su ociosidad desocupada, sino a defender como honrosas para la nobleza sin hacienda las profesiones de jurista y hasta de mercader. Aunque nada tenga que ver con la imitación del *Lazarillo,* reproduciré un largo trozo del coloquio 5.º en defensa de los mercaderes y abogados:

> ANTONIO.—Señor Dionisio, son muchas las miserias que se passan en esta nuestra cavallería.
>
> FABIAN.—Por mejor tengo passarlas que no baxarme a ser abogado o mercader. (...)
>
> DIONISIO.—Abogado no tenéis razón, pues que las leyes es facultad rica y muy honrosa y quasi tanto como el exercicio militar. (...)
>
> ANTONIO.—Pues ser mercader yo le tengo por harto más honra que bivir como cavallero no siéndolo y con poca hazienda para sustentarme (...) En Italia muchos de los principales linages della son mercaderes y se precian dello, y en Flandes y en Francia el género de gente que más cuenta se haze y más se estima, son mercaderes (...) Ellos gozan de las mejores cosas del mundo, ellos rompen las más finas sedas y paños, y biven en las mejores casas, y cavalgan en los mejores cavallos y mulas, gastan los más finos lienços, son señores de toda la moneda que corre en el mundo. Quién da las grandes limosnas sino ellos? (...) Quién sabe y entiende todas las cosas más íntima y particularmente que ellos? Quién veis vos que bivan más concertadamente que ellos, y más conforme a razón? Quién labra y edifica todas las sumptuosas casas? Quién son los que fundan los mayorazgos y capillas en las iglesias? Ellos son conoscidos y acreditados en todos cabos y bien quistos y acogidos do quiera que van. Que el trato de la mercadería sirve para que nos conozcamos y comuniquemos todos los que en el mundo bivimos, y para el conoscimiento y experiencia de muchas cosas.

Los *Coloquios* de Collazos son buena muestra de la libertad del diálogo, el cual, más que un género, es un esquema abierto a todos los géneros. Oscilan entre la ficción y la información, la parodia del *Lazarillo* y la discusión de problemas sociales. La actualidad invade los dominios de la imaginación, las burlas alternan con las veras. Verdad es que la imitación del *Lazarillo* no va lejos, pues no concebimos al escudero sin su criado por cuyos ojos pasa la visión e interpretación de acciones y palabras. Collazos presenta un caballero voluntariamente alucinado —alguna vez usa como sinónimo *escudero*— a quien dos amigos, ya curados, quieren llevar al buen camino. Si falta la contrafigura de Lázaro, no falta el bellaco, el aventurero, el maleante. Ursula, la cortesana epicúrea y medio arrepentida, refiere como sucedidos episodios y lances del hampa sevillana. Su narración toca tipos y casos destinados a glorioso porvenir literario: la ramera especializada en desplumar peruleros y mercaderes flamencos, los misterios de la cár-

cel de Sevilla, la corrupción de los ministros de justicia que van a la parte en los despojos, las cien variedades, disfraces y farsas de la mala vida. Son temas actuales que aguardan su turno a la puerta de la literatura, y serán explotados por la comedia y el entremés, las novelas de Cervantes, Mateo Alemán y muchos más.

«DIALOGO DEL CAPON»

Collazos siguió la línea de reflexión ética y social que le sugerían ciertos cuadros del *Lazarillo*. El autor del *Capón*, manteniendo el careo de amo y criado, renovó con invenciones frescas e hiperbólicas las astucias del hambre y la avaricia que admiraba en los tratados del ciego y el clérigo de Maqueda. Con las sugestiones del *Lazarillo* mezcló la descripción de un pupilaje de estudiantes en Salamanca, que recuerda capítulos del *Buscón:* el del Dómine Cabra y el de Alcalá. Pero los episodios picarescos entraban como simples ingredientes en una especie de olla podrida de varios manjares. Junto a ellos figuraban trozos de vida toledana: el mundo clerical, los seises, las rencillas en torno a los Estatutos de limpieza de sangre, y sobre todo los castrados.

Fue don Julio Cejador, creo, quien primero mencionó la obra y sus afinidades con el *Lazarillo*, al prologar su edición de la vida del destrón en 1914: «Don Lucas de Torre ha dado con una novelilla del corte del *Lazarillo* en la Biblioteca de la Academia de la Historia. Intitúlase *Diálogo del capón compuesto por el incógnito.* Encima dice vachiller Narváez». Dio un sucinto temario y supuso que la habría escrito Sebastián de Horozco «en los últimos años de su vida, cuando por el continuo uso se hubiera soltado más en la prosa». Si fallaba Horozco, podía haberla compuesto H. de Luna, autor de la Segunda parte del Lazarillo publicada en París en 1620 (7).

Las noticias de Cejador y sus hipótesis arriesgadas y vacilantes no retuvieron la atención de los estudiosos. Fueron repetidas en sucesivas reimpresiones sin modificación. Y eso que el manuscrito del *Capón* fue publicado por don Lucas de Torre en la *Revue hispanique*, t. XXXVIII (1916) páginas 243-321, precedido de una breve advertencia donde el editor da algunos curiosos datos. Según los cuales el manuscrito, perteneciente a la Colección Salazar en la Academia de la Historia madrileña, tiene visos de único, ya que la copia mencionada por catálogos antiguos de la Biblioteca Nacional ha desaparecido sin

(7) *La colección de manuscritos del Marqués de Montealegre* (1677) fue reimpresa por Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, 1951. En la p. 86 figura como pieza de una miscelánea «El capón, Diálogo de un incógnito es del Maestro Francisco Belilla».

dejar rastro. Añade: «En el catálogo impreso de la biblioteca que perteneció al Marqués de Montalegre, antiguo poseedor del códice, se dice al detallarlo que el autor del *Capón* era el maestro Francisco de Belilla, afirmación basada quizás en el conocimiento de algunos datos que ignoramos en absoluto. Los únicos que pueden servir para averiguarlo son los que figuran en el *Prólogo al lector:* es decir que el autor, sea quien fuere, había escrito también una obra acerca de *La antigüedad de la ciudad de Toledo y su descripción,* y una comedia titulada *La Menandra»*. Hasta aquí el erudito Lucas de Torre, el cual también aporta una modesta conjetura: que el autor es muy fácil que perteneciera a la Capilla de los Reyes nuevos de Toledo, estando ligado a la familia del Conde de Mora, mencionado allí como «caballero amigo de letras y libros» a quien el editor podría dedicar esos tres escritos inéditos (8).

Podemos dar por seguro que fue terminado en los primeros años del siglo XVII, reinando Felipe III. Prueba de ello es la repetida referencia a Pedro Salazar de Mendoza y su *Chronica del Cardenal D. Iuan Tavera*, Toledo 1603. Velasquillo cuenta que su amo el fraile, predicando en una aldea, afirmó cierta cosa de los capones y «acotó con la historia de la vida del cardenal Tabera, y que lo hallarían en uno de los capítulos que trataba de la huerta de la Alcurnia de la cibdad de Toledo». Por debajo ha tachado esta frase *«con un historiador moderno que poco ha compuso de la vida* del cardenal Tabera». A lo que el capitán Montalvo replica: «No tuvo razón el fraile, ni vos creáis que la historia dirá tal». Por debajo, tachado, se lee: *«Que el historiador diria tal cosa, porque es persona grave y verdadera en sus cosas, que yo le conozco»*. Por tanto parece lógico inferir que el diálogo se compuso después de 1603. De otra parte bien se comprende que don Julio Cejador opinase que la obra había sido compuesta en tiempo de Felipe II, pues las lecturas del autor y su libertad de espíritu corresponden más bien al siglo XVI. Por dos veces cita a Erasmo, la segunda alabándole en esta forma: «Lo qual explicó Erasmo con su sencillez acostumbrada elegantísimamente diciendo». Otros dos libros mencionados son el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (Baeza, 1575) y *Alivio de caminantes* de Juan Timoneda (Valencia, 1562) (9). La única alusión al teatro está puesta en boca de Velasquillo, el cual para ponderar la elocuencia del capitán Montalvo, exclama: «Si yo supiera tanto, pensara que pudiera catredar (*sic*) en Atenas, como dezía Zisneros en un entremés». El travieso seise tiene

---

(8) *Ibidem*, p. 70, ms. 327, «Comedia llamada Menandra compuesta por el Licenciado Narváez, residente en la Universidad de Salamanca».

(9) Elogio de Erasmo, p. 296; cita de Huarte de San Juan, p. 291, de Timoneda, p. 319.

trazas de referirse a Alonso de Cisneros, el gran actor toledano nacido por los años de 1550 y muerto probablemente en 1597, si bien esta última fecha no ofrece total seguridad (10).

Deslindemos con brevedad la curiosa especie literaria en la que sería lícito inscribir el diálogo con la abigarrada riqueza de tonalidades e incidentes que engloba e intenta armonizar. Y detengámonos en las huellas claras que el Lazarillo ha dejado en algunas incidencias y modos de enunciación.

El capón, en su parte nuclear, es una acción dramática o novela dialogada, género híbrido que, aun después de triunfar en la *Celestina* y en multitud de obras posteriores, no contenta a los amigos de formas puras y hasta ha sido tildado de *casamiento incestuoso*. Desbordando la tradición celestinesca, atrae y anexiona otros modos de discurso: una corta autobiografía picaresca que le sirve de preludio; un erudito coloquio intermitente donde Velasquillo y el capitán Montalvo dilucidan la psicología y malas mañas de los castrados; una serie de cuentecillos y viñetas del ambiente toledano. La acción principal dura poco más de dos días y noches, doblemente toledanas por sus peripecias y angustias: la interrumpen y varían digresiones, confidencias retrospectivas, consideraciones satíricas. Por su carácter abigarrado y carnavalesco, por su alternancia de escenas serias y cómicas, por su amalgama de elementos religiosos y picarescos, por el incesante andar e imprevistos encuentros de los personajes, se aproxima a un tipo de escrito muy cultivado en la antigüedad, de fronteras indecisas que abrazan y abarcan desde la «sátira menipea» a los diálogos de Luciano, desde el *Satiricón* de Petronio a *El asno de oro* de Apuleyo. El posformalista ruso Mijail Bajtin —grafía académica Michail Bachtin— en un libro de amplia resonancia que ha sido vertido a diversos idiomas, ha intentado situar este tipo, designado por él *sátira menipea* o simplemente *menipea*, en la línea central o camino real de la literatura de Europa que va desde Grecia y Roma a Rabelais y Dostoyevski (11). Ha enumerado y ejemplificado las 14 particularidades fundamentales o notas distintivas de la *menipea*, rara vez juntas en una única obra de esta vital tradición. Muchas de ellas están integradas en *El capón*, aunque el máximo cultivador de este tipo en España sería don Francisco de Quevedo y su más puro paradigma *La hora de todos*.

---

(10) Vide Hugo A. Rennert: *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society, 1909, p. 453. También Francisco B. San Román: *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, 1935, pp. XXVII-XXVIII.

(11) Tengo a mano la versión italiana: Michail Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968. Las 14 notas distintivas pp. 148-155. Bajtin ha seguido definiendo la *menipea* en *La creación de François Rabelais*, Moscú, 1965, del que también hay versiones a diferentes lenguas.

Al *Capón*, sirven de eje las aventuras de dos personajes que se tropiezan no lejos de Toledo junto al camino: Velasquillo, seise fugitivo de los alguaciles, y el capitán Montalvo, venido de Flandes para ver al rey que entonces reside en Aranjuez. Montalvo, el pretendiente en corte, es en realidad un fraile escapado del convento toledano hace diez años, que quiere, además de ver al rey, regularizar su situación social y religiosa frente a su Orden, obtener licencia de exclaustrarse y volver a la vida soldadesca. Conoce muy bien el mundo clerical de Toledo y toma como confesor y negociador a un jesuita bondadoso y discreto. Las conversaciones del confesor y el capitán esbozan un curioso cuadro del ambiente eclesiástico de la ciudad, todavía perturbada por los Estatutos de limpieza y las rencillas que suscitan. Porque Toledo era célebre a la par por sus judíos, ahora conversos, y por los cantores castrados. Los junta una anécdota o dicho bueno que Juan de Timoneda inserta en su *Sobremesa y alivio de caminantes*, I, cuento 87, casi seguramente de origen toledano:

> Paseábase un músico tiple y capado por delante de un ropavegero, famosísimo judío viejo y relajado, el cual por burlarse del músico le dixo:
>
> —Señor, cómo le va a su gavilán sin cascabeles?
>
> Respondió el capado:
>
> —Así como al de vuessa merced sin capirote.

El capón lleva antes del diálogo, a modo de marco o moldura, una narración autobiográfica de tono picaresco. Vañuelos, su fingido editor, cuenta su vida errante hasta parar como criado en un pupilaje salmantino dirigido por un pupilero que «había sido repasador de gramática del maestro Torrijos en Toledo». El pupilero, poco antes de morir y en compensación del salario que no le había pagado, le entrega, con otras dos obras que ya hemos mencionado, el *Diálogo del capón* para que de él disponga como dueño. Este artificio de hacerse pasar como simple editor distancia y autoriza juntamente la ficción narrativa: prosperó en el siglo XVIII donde Daniel Defoe lo empleó reiteradamente, y pasó al almacén de tópicos de la novelística que en nuestros tiempos no lo ha soltado de la mano.

Autobiografía sirviendo de marco, autobiografía intercalada en los intersticios de la acción en forma de diálogo y hasta de monólogo. Por lo visto el autor del *Capón* estaba convencido de que ninguna forma mejor que ésta para dar vida al relato. El cuento en primera persona, patentado por la novela picaresca, propende inconscientemente a incorporar elementos veristas y cuadros del vivir cotidia-

no. En nuestra acción, mestizada de novela y comedia en prosa, el personaje Velasquillo representa a la vez el mundo picaresco y la influencia literaria del *Lazarillo.* Oigámosle hablar (12):

> Yo me llamo Nicolás de Velasco; mi padre fue de Añover, cerca de aquí; fue soldado en Orán, donde se casó con mi madre (mujer honrada aunque siguió la guerra desde moza), pero eso no embotó la lanza. Yo nací en Orán; murió mi padre siendo yo de hasta ocho años; de allí a poco quedé huérfano de mi madre. Asenté con un esgrimidor en Orán, que fue el primer amo que tuve en este mundo; con este pasé a Hespaña, pero en poniendo los pies en ella le dejé, y luego assenté con un saludador, notable hombre; luego con un zahorí, otro que bien baila; fui suplicacionero y mozo de una comadre, con quien me pasaron extraños quentos; serví después a un cura capón, que sin duda debió de ser pupilo del clérigo de Maqueda a quien sirvió *Lazarillo de Tormes,* y con todos éstos me pasaron cosas de que pudiera haçer otro libro mejor que el suyo; y aunque voy abreviando, no quiero pasar en silencio los quentos que me sucedieron con el cura capón. Diré algunos, porque si contase los que vi y los que oí, no cabrían en tanto papel como los libros del *Caballero de la Cruz* o *Amadís.*
>
> La primera noche que dormí en su casa me dio a cenar un poco de pan, más duro que bizcocho de galera, y unos higos mohosos y una corteza de queso muy dura, con unas ojas de rábano que le sobraron a él diciéndome: «Tomá y matad la hambre, que esta noche sois huésped; bien es que toméis amor con la posada.» (...) Comenzóme luego un sermón de la templanza que Sant Hyerónimo ni todos los monjes de los desiertos de Ejipto no la subieran más de punto; dixo mil propiedades de la dieta que no las dihera Galeno. (...) Tenía en su casa una yegua, una galga y una gata, flaquísimas en extremo; él era tan seco como una Anathomia; las moças (= una criada y una sobrina que le servían) también eran una blanca de hilo (...) Yo dentro de ocho días estaba tan desfigurado que parecíamos todos las bacas flacas de Ejipto.

Hagamos alto un momento. ¿No habrá ido el clérigo capón a la escuela del dómine Cabra con sus alabanzas de la dieta, su virtud de convertir en galgos los mastines? Las concomitancias con el *Buscón* de Quevedo resaltan en otras ocasiones, por ejemplo en la página 279: «Hacía otra cosa notable contra sí, que ataba un poco de tozino a una cuerda y lo hechaba en la olla, y cuando le parecía que le habría dado algún sabor, lo sacaba y guardaba para otras dos veces, y decía que aquello hacía porque no se hiciese el caldo muy graso». Y sobre todo en el cuadro del pupilaje salmantino donde el criado y fingido editor Vañuelos podría ser contrafigura de Don Pablos. No es aquí el lugar para expresar una opinión sobre tres posibilidades: *a)* que

---

(12) *El capón,* pp. 276-277.

El capón imite el *Buscón; b)* que las similitudes se originen en un folklore tópico o en un modelo común; *c)* que Quevedo conociese y desarrollase motivos de *El capón.*

Velasquillo, aparte del engaño para beber vino de la bodega al clérigo, es más testigo que actor en el relato de las ingeniosidades y ardides del combate entre el hambre y la avaricia. Igual que en el *Lazarillo,* el clérigo cuenta los cuartos de los responsos, sin que el raterillo —aquí el hijo del sacristán— logre hurtárselos metiéndolos en la boca. El amo capón, en su avaricia, inventa ardides sutiles para no gastar y aun estafar: explota la mula, la galga y la gata, y a un mozo aldeano rico, para permitirle que case con su sobrina, le sonsaca muy buenos ducados. Estas nuevas artimañas están ciertamente en la línea del *Lazarillo,* pero se pierden en la exageración y fantasía.

El capón es muy rico en alusiones y ecos literarios. Una influencia palpable es la de la Celestina, de la que desarrolla un incidente y remeda un artificio de diálogo. El niño y la vieja (acto primero):

> CELESTINA.—¿Acuérdate, quando dormías a mis pies, loquito?
> PARMENO.—Sí, en buena fe. E algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabeçera e me apretavas contigo e, porque olías a vieja, me fuya de ti.

Estas breves líneas han sido desenvueltas en un largo episodio de *El capón:* Es inútil que al rematar Velasquillo el cuento de su experiencia con la vieja del pupilaje toledano, exclame Montalvo guiándonos a un falso rastro: «Rica cosa, a fe de soldado. ¿Hay novela de Juan Bocacio como esta? Nuestro olfato nos lleva sin fallo a la *Tragicomedia* (13). El pormenor técnico imitado está en la escena penúltima del *Capón* (pp. 314-315), donde el criado de otro clérigo capón cuchichea por lo bajo comentarios ofensivos para su amo: éste que oye a medias, le ordena repetirlos en voz alta, lo que el criado hace alterándolos levemente de forma que se convierten en aprobación (14).

El tema básico es lo que Balzac llamaría la *fisiología* del eunuco. No sólo en forma de coloquio erudito, ocupa el centro de la obra (pp. 290-304), sino que liga ostensiblemente los variados lances y acontecimientos. Porque todas las desventuras de Velasquillo y Montalvo derivan de las malas inclinaciones y perversidad de los castrados. Para Velasquillo la esterilidad es fuente de todo mal y lo

(13) F. de Rojas: *La Celestina,* ed. de Cejador, Madrid, *La Lectura,* 1913, pp. 98-99; *El capón,* p. 288.

(14) Sobre este artificio M.ª R.ª Lida de Malkiel: *La originalidad artística de La Celestina,* Buenos Aires, EUDEBA, 1962, pp. 304-305, «aparte entreoído».

confirma con su propia experiencia, y también con la voz de Zocodover, con los chistes de Manzano, gracioso muy celebrado en Toledo. Montalvo racionaliza el instintivo menosprecio revolviendo libros desde el Antiguo Testamento a los Santos Padres, desde Erasmo a Huarte de San Juan. Y así el diálogo se mueve entre lo sagrado y lo profano, entre la alta cultura y los chistes del mercado.

Toledo había sido la cuna del famoso Estatuto de limpieza de sangre del arzobispo y cardenal Siliceo en que la pasión plebeya y la rivalidad social se escudaba tras el argumento religioso. Con férrea tenacidad y fanatismo lo impuso al cabildo de la catedral donde abundaban los conversos cultos y aristocráticos. El problema de la limpieza de sangre era de actualidad perenne en aquella ciudad más que en ninguna de España. El autor del *Capón* ha recogido también este aspecto de la sociedad urbana y el mundo clerical. Me figuro, por el tono de su sátira, que estaba de parte de los reformadores, de los que defendían la limitación de los Estatutos. En los días de Felipe III salieron de Toledo iniciativas reformistas, como la del cardenal, inquisidor y arzobispo Bernardo de Rojas y Sandoval, o la de don Juan de Figueroa Gaytán, regidor de la ciudad. No puedo resistir la tentación de recoger, antes de terminar, este testimonio literario curioso. El lector disculpará la digresión.

Montalvo cuenta al jesuita *un buen entremés* que le ocurrió en la catedral mientras escuchaba la música, con unas tapadas, un clérigo capón y un devoto confeso toledano. Las tapadas, viéndole tan galán, intentan en balde trabar conversación con él. Corre a reprender no a las tapadas sino al capitán un clérigo castrado que se pasea con un cetro en la mano: (pp. 266-269):

> —Señor soldado: sepa que en esta santa iglesia no se puede hablar con mujeres—. Yo respondí: —Señor clérigo, ya yo lo sé—. Dixo muy colorado, como si en llamarle clérigo le dixera capón: —Clérigo soy y christiano viejo—. Dixe yo: Christiano sea, que viejo no le importa—. El hombre del rosario sonrióse un poco y el diablo del capón volvió a replicar contra él y contra mí: —Ser christiano importa y también viejo, que nuevo no lo querría ser ni Dios lo quiera, porque si fuera *ex illis (Torre lee erradamente «en illis».* E. A.), no pudiera traer este zetro y sobrepellix, a lo menos en esta santa iglesia que es como el mar, que no sufre cuerpos muertos. —Hartos tiene —dixe yo—; no sé cómo le levanta ese testimonio a la iglesia. —Bien sé lo que digo —dixo el capón— entiéndame quien me entiende.

Se enzarza una disputa en que el devoto del rosario interviene en defensa del capitán. Cuando el devoto se ha ido, el capón del cetro y un oracionero cojo despotrican contra el ausente, tildándole de confeso,

que tiene su ejecutoria en la iglesia de San Vicente, es decir un sambenito de familia pendiente del techo. El jesuita hace su comentario sobre el capón y el cojo:

> —Yo los conozco: una gente es a quien aquí llaman testigos synodales (=*testigos que si no les das, te acusan de confeso.* E. A.); ellos hazen y deshazen christianos viejos, y no hay otros sino ellos y quien ellos quieren que lo sean; no lleva remedio, aunque se ha procurado atajar el mal lenguaje de esta quadrilla y de otros sus semejantes, que por ese camino se quieren hazer christianos viejos, no haziendo sino murmurar en todos los rincones de la iglesia; y si jurídicamente les preguntan algo, o se excusan de dezirlo, o no dizen verdad o la tuercen y encubren por qualquier intercesión o interés, haziendo de lo negro blanco y de lo blanco negro.

El capón se enfrenta con la superstición de la limpieza mediante el arma del ridículo. El poder de la tal superstición es el *deus ex machina* que resuelve el problema del capitán: gracias a los Estatutos podrá regresar a la milicia colgando hábitos con permiso eclesiástico. Montalvo se acuerda oportunamente de que en sus venas corren gotas de sangre hebrea, noticia que su confesor trasmite al consejo de la Orden. En cumplimiento de la exigencia de limpieza implantada, los superiores le cierran las puertas del convento y le dispensan de sus votos. El jesuita comenta irónicamente (p. 260): «Hasta hoi nunca pensé que ser confeso podía servir de nada».

EUGENIO ASENSIO

Rua dos Ferreiros à Estrela, 73, 3.º E.
LISBOA

PROSA PAISAJISTICA MIRONIANA A TRAVES DE LA ESTILISTICA DE DAMASO ALONSO

En el amplio campo de la Literatura, según Dámaso Alonso, al situarnos frente a una obra, el análisis más inmediato, de seguirse las convenciones de su propia Estilística, nos lo revela bajo dos modalidades. Ya como sucesión temporal de sonidos, una estructura fonética (Significante); ya como un contenido espiritual estructurado semánticamente (Significado). Ambos elementos generan una configuración única e indivisible, cuyo valor significativo, en tanto unidad indivisible, es de una complejidad enorme.

Lo sustancial en un trabajo de esta línea consiste en proyectar, en cuanto a sus implicaciones, el valor de «Signo» a la obra en su totalidad, con lo cual puede considerársele en sí como un Significante del respectivo Significado.

Dado el carácter eminentemente convencional de la base de esta doctrina cuyos mejores logros se han dado en la Lírica, por el mismo hecho podemos referirla con idéntica validez al campo de la Narrativa. Teóricamente nada impide esta convención. Mas, empíricamente surge un inconveniente: No es lo mismo trabajar con una manifestación de la Lírica, un soneto, por ejemplo, cuya estructura está dada, y hacerlo con una novela o un fragmento de ella, donde, por citar un elemento, la estructura, a pesar de lo que se diga, por sí queda al arbitrio y la capacidad de quien asuma la función de creador.

Reparemos que en la presente situación, lo que consideramos impedimento, redúcese a lo cuantitativo fundamentalmente, lo cual, desde otro punto de vista, conlleva múltiples posibilidades de realización, hecho que hoy por hoy es parcialmente confiado a los adelantos de la electrónica.

Siguiendo la línea de pensamiento de Dámaso Alonso que en lo literario amplía los valores inherentes del Signo Lingüístico, hasta concebir Significante y Significado como «complejos» de significantes y significados parciales —gran acierto que facilita enormemente la valoración de elementos que, de otra manera, podrían pasar inadvertidos—,

podemos admitir, ya en el campo de la narrativa (novela, cuento, etcétera), cada obra ateniéndonos al esquema que anotamos donde A (= Significante) conlleva como parcialidades interrelativas a1, a2, a3..., an; y B (= Significado) a su vez compuesto por los respectivos elementos b1, b2, b3..., bn.

OBRA ←——————→					
↑ A =	a1	a2	a3	...	an.
↓ B =	b1	b2	b3	...	bn.

Es ilógico suponer que basta unir Significante y Significado, concebidos en el sentido ya expuesto, para encontrarnos frente a una obra literaria. El fenómeno es más complejo. Gráficamente y quizás por comodidad metodológica, pueda acentuarse tal formulación esquemática. En el campo de lo literario la obra surge efectivamente, no de aquella unión sino del cuadro total de interrelaciones que se establecen para cada uno y todos los formantes que participan del fenómeno.

Y aún así, habría que añadir que la obra literaria, cual la *Gioconda* de Da Vinci, en su propia perfección y justificándola, mantendrá siempre dentro de su unidad y unicidad un sector inasequible que, cual la enigmática sonrisa de la dama napolitana, inquietará eternamente para deleite y tortura de quienes se aproximen a ella.

Intuición creadora e intuición recreadora; intuicón del autor e intuición del lector, sólo faculta un proporcional —y es necesario destacar este hecho como proporcional— «entendimiento» o «conocimiento» de muy especial índole de la creación artística según sea mayor o menor su proximidad. Lo importante es tener en cuenta que:

> El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del «significado» y el inmediato de ajuste en un «significante» (1).

Además, junto a lo precedente, recordemos estas palabras de Dámaso Alonso, formuladas como una necesidad metodológica:

> Por análisis (artificial) consideramos también a la palabra como «signo» («significante» + «significado»), pero lo mismo debe ocurrir con unidades mucho más breves, o menos corpóreas: una sílaba, una vocal, una consonante, un acento, una variación tonal, etcétera, siempre que estos elementos sean expresivos (2).

---

(1) Alonso, Dámaso: *Poesía española*. Madrid. Edit. Gredos, 1957, p. 33.

(2) *Ibidem*, pp. 30 y s.

El planteamiento es clarísimo y puede ser refrendado si destacamos «Como dice Bally (que) el mecanismo de la expresividad lingüística se basa en un juego de asociaciones implícitas» (3).

Es evidente que si queremos llegar a lo esencial de un poema, son utilísimas estas indicaciones, pero, dada la minuciosidad que implican, parecieran menos operantes en el terreno de la narrativa donde los «signos» pueden aparecer en proporciones mayores. Esto que puede considerarse como una faz del proceso que tiende a la exhaustividad analítica, tiene su contrapartida que de suyo posee idéntico valor funcional porque:

> También, en el sentido de lo mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos «significantes», cada uno con su especial «significado». «Significante» es, para nosotros, repetimos, todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado: lo mismo ese acento rítmico de cuarta sílaba... que la *Divina Comedia*. Ese acento es un significante parcial levísimo; el poema, un significante enormemente complejo (4).

Será esta segunda modalidad la única que tendrá aplicación en nuestro trabajo, haciendo incapié que en él «Se trata de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hasta un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca un molde» (5). Con este supuesto, nos vemos obligados a realizar los comentarios respectivos ateniéndonos a la perspectiva de la «Forma interior», o sea, aquella «Relación que va desde el significado hacia el significante» (6).

El camino inverso, es decir, la «Forma exterior» es en la mayoría de los casos la más empleada; el mismo autor la admite, por oposición con aquélla, como más fácil. Es obvia esta situación desde el momento que lo que se pretende hacer aflorar es gran parte de la «intencionalidad creativa» que implica —como Dámaso Alonso ha destacado— «afectividad, pensamiento y voluntad, creadores».

Al querer fijar nuestra atención en estos factores, es evidente que el concepto de «Signo» = «palabra», nos limita y casi imposibilita el intento. Previendo esta dificultad, hemos señalado sólo la segunda modalidad como apta para nuestro enfoque, porque si un verso, una estrofa, un poema o partes de ellos son «significantes» y cada uno con

(3) Bally, Charles, y otros: *El impresionismo en el lenguaje*. Argentina. Universidad de Buenos Aires. Dpto. Editorial, 1956, p. 184.

(4) Alonso, Dámaso: *Op. cit.*, p. 31.

(5) *Ibídem*, p. 33.

(6) Idem.

su especial «significado», consecuentemente podemos aceptar idéntico valor en estructuras como:

a) «Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita, blanda y húmeda de nieblas.»
b) «Era una mañana recogida, reducida bajo un finísimo nublado.»
c) «Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día.»
d) «Todo parecía mirar infantilmente hacia la cumbre de la lejana sierra oriental que se llama "Sien de oro".» *(O. c.,* p. 291) (7).

Desde nuestro punto de vista, *a)* y *b)* son «significados» referidos a un fenómeno natural («La mañana»); el creador para esta formulación ha dispuesto de múltiples posibilidades de expresión; imaginemos algunas:

Estaba naciendo la mañana.
Nacía la mañana.
La mañana estaba naciéndo.
La mañana nacía.
Estaba naciendo la mañana, muy pálida.
Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita.
Estaba naciendo la mañana, muy pálida y húmeda de nieblas.
Húmeda de nieblas, muy pálida, estaba naciendo la mañana.

Las variaciones pueden continuarse, pero las omitiremos para dar paso a unos interrogantes: ¿Por qué se llegó a ese «moldeamiento»?, ¿Por qué desde «lo informe» se eligió «el molde» *a)* y no otro cualquiera?

Quizás el problema parezca abstruso, más aún si alguien se imagina que nos dedicaremos a cuestionar cada una de las formas expresivas que adoptó el pensamiento mironiano. Nada más alejado de nuestra intuición, aunque, repitiendo palabras de Dámaso Alonso, hay que dejar constancia que «Estamos persiguiendo un estilo...» y esto nos obliga a llegar hasta el meollo, porque «Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario, a un escritor, a una época, a una literatura» (8).

Antes de entrar en análisis, destacaremos que en la Obra de Gabriel Miró estimamos como «texto» paisajístico todo aquel fragmento narrativo que aparezca como el trasunto literario de la Naturaleza, y sólo en este carácter, con sujeción a los siguientes rasgos: Paisaje natal evocado y poblado de delegaciones líricas que faculten una recreación casi en el límite de una experiencia amorosa y personal,

---

(7) Mientras no se indique lo contrario, todas las citas de Gabriel Miró pertenecen a *Obras completas* (5.ª edic.). Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

(8) Alonso, Dámaso: *La poesía de San Juan de la Cruz* («Desde esta ladera»). Madrid. Aguilar, S. A. de Ediciones, 1966, p. 124.

por una especie de hipóstasis del hombre y su entorno que adquirirá —para su reflejo narrativo, mediante la evocación— «vida» y «alma».

Pensamos que la mejor manera de entender el cómo está tratado el «Paisaje» en la narrativa mironiana es desarrollar un ejemplo cualquiera donde pueda advertirse claramente el manejo del lenguaje; esto quiere decir que, previo al tratamiento de textos paisajísticos, procuraremos hacer presente a los ojos del lector un simple caso ilustrativo:

B I.
(«Se *iban*... la ciudad se *quedaba* lo mismo...)
Lo mismo desde todos los tiempos (b1).

B II.
Con su olor de naranjos (b1);
de nardos (b2);
de jazmineros (b3);
de magnolios (b4);
de acacias (b5);
de árbol del Paraíso (b6).

B III.
Olores de vestimentas (b1);
de ropas finísimas de altares (b2) labradas por las novias de la Juventud Católica (b3);
olor de panal (b4) de los cirios encendidos (b5);
olor de cera resudada (b6) de los viejos exvotos (b7);
olor tibio de tahona y pastelerías (b8).

B IV.
Dulces santificados (b1);
delicia del paladar y del beso (b2);
el dulce como rito prolongado de las fiestas de piedad (b3).

B V.
Especialidades de cada orden religiosa (b1);
pasteles de gloria (b2);
y pellas (b3);
o manjar blanco (b4);
de las clarisas de San Gregorio (b5);
quesillos (b6);
y pasteles de yema (b7);
de la Visitación (b8);
crema (b9); de las agustinas (b10);
hojaldres (b11); de las verónicas (b12);
canelones (b13);
nueces (b14);
y almendras rellenas (b15);
de Santiago el Mayor (b16);
almíbares (b17);
meladas (b18);
y limoncillos (b19);
de las madres de San Jerónimo (b20).

B VI.
Dulcerías (b1);
jardines (b2);
incienso (b3);
campanas (b4);
órgano (b5);
silencio (b6);
trueno de molinos y de río (b7);
mercado de frutas (b8);
persianas cerradas (b9);
azoteas de cal y de sol (b10);
vuelo de palomos (b11).

B VII.
tránsito de seminaristas (b1); con sotanillas y beca de tafetán (b2);
de colegiales (b3) con uniformes de levita y fagín azul (b4);
de niñas (b5) con bandas de grana y cabellos nazarenos (b6).

B VIII.
procesiones (b1);
hijas de María (b2);
camareras del Santísimo (b3);
Horas Santas (b4);
tierra húmeda y caliente (b5);
follajes pomposos (b6);
riego y ruiseñores (b7);
nubes de gloria (b8);
montes desnudos... (b9).

B IX. *Siempre lo mismo...* (b1).»

Aunque creemos innecesario, para una cabal comprensión del fenómeno que estamos describiendo, anotaremos el fragmento tal cual lo dejó Miró:

Se iban... la ciudad se quedaba lo mismo.

Lo mismo desde todos los tiempos, con su olor de naranjos, de nardos, de jazmineros, de magnolios, de acacias, de árbol del Paraíso. Olores de vestimentas, de ropas finísimas de altares, labradas por las novias de la Juventud Católica; olor de panal de los cirios encendidos; olor de cera resudada de los viejos exvotos. Olor tibio de tahona y pastelería. Dulces santificados, delicia del paladar y del beso; el dulce como rito prolongado de las fiestas de piedad. Especialidades de cada orden religiosa: pasteles de gloria y pellas, o manjar blanco, de las clarisas de San Gregorio; quesillos y pasteles de yema, de la Visitación; crema, de las agustinas; hojaldres, de las verónicas; canelones, nueces y almendras rellenas, de Santiago el Mayor; almíbares, meladas y limoncillos, de las madres de San Jerónimo.

Dulcerías, jardines, incienso, campanas, órgano, silencio, trueno de molinos y de río; mercado de frutas; persianas cerradas; azo-

teas de cal y de sol; vuelo de palomos; tránsito de seminaristas con sotanilla y beca de tafetán; de colegiales con uniforme de levita y fagín azul; de niñas con bandas de grana y cabellos nazarenos; procesiones; hijas de María; camareras del Santísimo; Horas Santas; tierra húmeda y caliente; follajes pomposos; riego y ruiseñores; nubes de gloria; montes desnudos... Siempre lo mismo (*O. c.*, pp. 915 y s.).

Volvamos a fijar nuestra atención en el fragmento, pero con la distribución que le dimos nosotros.

Hemos situado inicialmente dos formas verbales («iban, quedaba») para que, por contraste, se advierta con claridad meridiana la existencia de «sintagmas no progresivos». Para ellos, y en cuanto a su relación «lógica», la doctrina de Dámaso Alonso nos permite considerarlos formantes de un universo cuyos miembros están regidos por el concepto de «semejanza» que los adscribe a un género próximo, aunque presenten cada uno de ellos una diferencia específica (9).

Esto significa que dichos elementos deben aparecer como una «totalidad», y, en efecto, el vocablo que parece dominar la descripción es «Todo» y ese «todo» lo vemos configurado por una serie de «n» significados de cuyas interrelaciones (claramente visualizables en la distribución que le hemos dado al iniciar la exposición) surge una «estampa» que nos presenta la situación, mil veces repetida, de una ciudad en el momento que se ausentan de ella todas esas gentes de elegancias y claridades gozosas que entornaban la vida olocense.

Una vez que el lector se ha posesionado de este mensaje, hecho factible, inicialmente, en el caso de dominarse el mismo código, se advierte la conjunción de dos elementos indisociables en un mismo plano de temporalidad:

1. Hay —si el mensaje se ha captado en su totalidad— comprensión del complejo significado que se ha recibido, o sea, afectividad, intencionalidad, etc.; en síntesis (teóricamente debiera ser así), todos los formantes que puedan ser transportados por un significado, y

2. Una inmediata reacción psíquica (complacencia, agrado, delectación estética, etc.). En este caso, no olvidemos que un amplísimo sector de posibles reacciones se supeditan al mayor o menor grado de sensibilidad del lector.

---

(9) «Ocurre que a la mente humana —que no es en sí mismo sino un intento de organización de la multiforme realidad— le apetece la sistematización de lo plural: ver en los miembros de lo plural elementos comunes, unitivos, y elementos especiales, diferenciadores. Aprecia, pues, la mente humana la *semejanza* de las cosas. La *semejanza*, que implica la comunidad en algo y la diferencia en algo, es el concepto fundamental del libro...» Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*. 4.ª edic., Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1970, p. 14.

Desde otro punto de vista, pero complementario en su explicación, se trata de que, partiendo del «signo» en tanto «significante» y «significado», desde el mero valor referencial o denotativo, se llegue a percibir el estadio de connotación implícito en el texto.

Adentrándonos en el comentario, notemos que:

1. La descripción es semánticamente una serie abierta, pero con una limitación formal: «Siempre lo mismo...». En «La correlación poética en Lope», se trata «el artificio diseminativo-recolectivo» (10) que ciertas semejanzas podría tener con este de la prosa mironiana. No estamos, en esta ocasión, frente a hechos idénticos, puesto que en esta prosa, el elemento final («Siempre lo mismo...») más que realizar la «recolección», lo único que hace es confirmar un estado que en el tiempo se ha mantenido inalterable («La ciudad se quedaba lo mismo...») y «concluir» con su reiteración un hecho ya enunciado en el inicio del texto: «Lo mismo desde todos los tiempos...».

2. Los sintagmas no progresivos al ser considerados desde un punto de vista «lógico» (y no sintáctico, como es lo más frecuente), pasan a constituir «Pluralidades». En nuestro ejemplo, la semejanza, insistimos, desde el punto de vista lógico, radica en que:

> Es muy frecuente que sea la mente humana quien haya, digamos, forzado los fenómenos a entrar o parecer en relación de semejanza, mediante un hábil análisis de elementos. No es sino un aspecto de la inclinación del espíritu humano a la ordenación mental del mundo (11).

Todo este proceso que aparentemente se presenta como complejo, corre a cargo de las capacidades de quien se ha erigido en creador, pero, su realización concreta hasta resolverse en un material semántico, la obra literaria, quizás no sea sino un simple hecho que obedece dentro de su psiquismo a una peculiar concepción de mundo complementada con su propia sensibilidad.

Organicemos a continuación algunos esquemas para este contexto narrativo:

---

(10) Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos: *Op. cit.*, pp. 408-422.
(11) *Ibidem*, p. 47.

Esquema 1.

«TEXTO» ⟵⟶

↑ A = a1 a2 a3 ... an (A = Significante) }
 } SIGNO.
↓ B = b1 b2 b3 ... bn (B = Significado) }

B I.	B II.	B III.	B IV.	B V.
b1	**b1**	b1	b1	**b1**
	b2	b2	b2	**b2**
	b3	b3	b3	**b3**
	b4	b4		**b4**
	b5	b5		**b5**
	b6	b6		**b6**
		b7		b7
		b8		b8
				b9
				b10
				b11
				b12
				b13
				b14
				b15
				b16
				b17
				b18
				b19
				b20

B VI.	B VII.	B VIII.	B IX.
b1	b1	**b1**	b1
b2	b2	**b2**	
b3	**b3**	**b3**	
b4	b4	b4	
b5	b5	b5	
b6	b6	b6	
b7		b7	
b8		**b8**	
b9		b9	
b10		b10	
b11		b11	

Pluralidades:

(B I. = Lo contemplado.)
B II. = Asociaciones olfativas.
B III. = Asociaciones olfativas.
B IV. = Asociaciones gustativas.
B V. = Asociaciones gustativas.
B VI. = Sensualismo perceptivo.
B VII. = Asociaciones auditivas.
B VIII. = Contemplación afecto-sensorial.
(B IX. = Conclusión.)

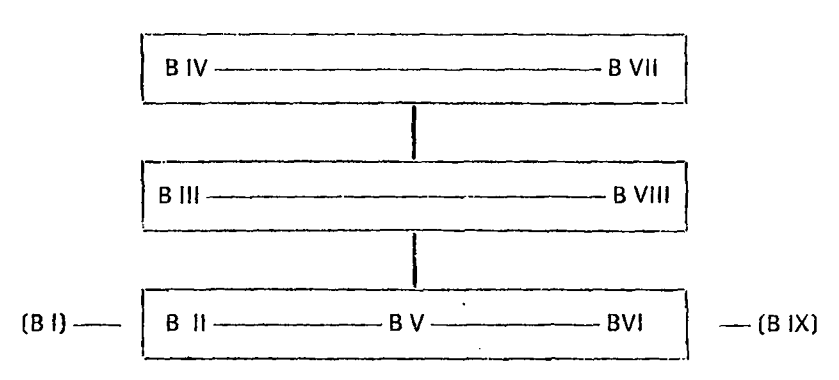
Esquema 2.

(B I.) ——— B II. ——— B III. ——— B IV. ——— B V. ——
(Inmediatez) (Inmediatez) (Evocación) (Inmediatez)

——— B VI. ——— B VII. ——— B VIII. ——— (B IX.)
(Inmediatez) (Evocación) (Inmediatez)

Aún, creemos que gracias a los esquemas precedentes, podemos efectuar una última simplificación para obtener una mejor visualización de lo que expondremos:

Esquema 3.



Para continuar conscientemente el proceso descrito, ya en el tercer nivel del conocimiento («Aquel que se plantea como problema»), al acceder a la obra en pos de un conocimiento de muy especial índole —«No es puro goce intuitivo ni tiene la menor intención pedagógica» (12)—, por estar trabajando con «significados», nos vemos obligados a buscar en ellos «los elementos que habrán dejado su huella en la forma interior, y a través de ella en el significante» (13). Para esta tarea,

> El investigador literario deberá desdoblarse de psicólogo; habrá que clasificar y estudiar los elementos nutricios del espíritu del poeta, toda la circunstancia que haya podido determinar en él una reacción, todas las actitudes por él adoptadas (14).

Ante este imperativo, nuestro quehacer parece complicarse; sin embargo, creemos que bastaría traducir léxicamente las relaciones que ya se visualizan en los esquemas precedentes para obtener una posible respuesta.

(12) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 403.
(13) *Ibidem*, p. 414.
(14) *Ibidem*, p. 415.

Una rápida ojeada nos permite comprender que es B V el campo significativo o la pluralidad más amplia, seguida en valores cuantitativos por B VI, B VIII, B III y B II, respectivamente.

En todas ellas —según la caracterización aproximada que les hemos asignado— se capta una constante de «sensualidad» o, si se prefiere, «sensualismo». La razón de tal hecho radica en que «No hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado máximo» (15); pareciera, nos atrevemos a sostener, que el último carácter es el dominante en la prosa mironiana. Pero, advirtamos que la disposición de estos elementos, desde ningún punto de vista puede ser producto del azar. No basta recopilar vocablos cuya carga semántica sea apta para una intencionalidad. Hay en ello un trabajo técnico; el esquema 2 nos facilita su comprobación: lo evocativo parece, por su situación, constituir los ejes del decurso narrativo. Y, si pasamos al esquema 3, notamos que la pluralidad B IV ya se anunciaba en B III, y que la pluralidad B VII parece prolongarse imperceptiblemente en B VIII, pero no tendrían razón de ser sin el contexto semántico que aportan con sus múltiples elementos contenidos en las pluralidades B II, B V y B VI.

Una vez que nos hemos posesionado de todo este mensaje, una vez acontecido este hecho, todo vuelve a ser como siempre. Y es esta especie de eternidad, con su asombrosa quietud, lo que el narrador quiere entregar al lector recurriendo a la conformación de un único campo semántico que, aun cuando vaya paulatinamente recurriendo a elementos diversos en cuanto a su procedencia, en el fondo son nada más que la acumulación, con una especial distribución, de todo aquello que, viéndose o recordándose, contribuye a crear un ambiente pueblerino donde todo desde siempre se mantiene igual.

Este afán de estampar todo lo notamos en la abundancia de sintagmas nominales sustantivos; pero, una vez que avanza al acto creativo, el cuadro que va emergiendo comienza a ganar cierta carga emocional, y van adicionándosele calificativos adjetivales y complementos que enriquecen el contexto con sus especificaciones portadoras de complejos sugerentes.

Los vocablos contenidos en este texto son, normalmente, los mismos que podemos encontrar en cualquier otro fragmento mironiano, y:

> A fuerza de figurar regularmente en la lengua de ciertos medios con ciertos tipos de estilo, las palabras adquieren una potencia evocadora particular: No solamente nos hacen pensar inmediatamente en su ambiente habitual, sino que suscitan los sentimientos y las reacciones que este ambiente nos inspira (16).

---

(15) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 27.

(16) Ullmann, S.: *Introducción a la semántica francesa*. Madrid, CSIC, 1965, pp. 214 y s.

El narrador parte desde lo más específico (véase esquema 1), de lo singular, y progresivamente va abrumando al lector con elementos que de alguna manera resuenan en su interior con una carga enorme de reminiscencias. De lo dicho se desprende que los sintagmas son «no progresivos» en cuanto a su estructura, pero por las implicaciones de su intencionalidad son eminentemente «progresivos». La razón de esto último se debe a las interrelaciones que, cada uno de ellos, connotativamente, van adquiriendo a medida que avanzamos en la lectura del texto. ¿No es esto hacer un «arte sugerente»?

Si consideramos el estilo mironiano como «fórmula de pureza léxica», notemos, en este caso, que la misma no es sino un afán consciente de disponer los vocablos de tal manera que sea el lector quien, sobre la base de su propia sensibilidad, logre comprender que la artificiosa labor del creador le está constantemente invitando a ver en cada una de sus páginas algo más que lo sospechado en tanto mensaje.

En este caso la reiteración del vocablo «Olor» (aunque esté elíptico en algunos momentos) nos hace suponer una valoración esencial, por cuanto aparece como un auxiliar del acto evocativo y de la rememoración. Es el «olor» el elemento que va trayendo a la memoria no sólo el recuerdo de las emociones o percepciones pasadas, sino que a partir de él se va reconstruyendo todo un modo de vida cuya caracterización se inicia con lo más inmediato: El paisaje en su variedad floral. Salta desde aquí a consideraciones de tipo espiritual, que desde lo más íntimo de la religiosidad, el altar, nos hace transitar por todo ello que, aunque circunscrito en el mismo ámbito general, tiene un cierto aire más mundano. como son las especialidades de cada orden religiosa.

Pero luego vemos que la memoria toda parece volcarse, y lo que era «olor» de dulcerías, jardines, incienso, da paso a un caótico desbordamiento en alegría incontenible de recuerdos, saltando de un hecho a otro de muy diversa índole: campanas, molinos, persianas, palomos, seminaristas, ruiseñores, montes, etc.; logrando un final apoteótico con un Paisaje que se resume en una sola fórmula: Siempre lo mismo.

Miró como creador lo único que hace es posesionarse de las posibilidades (y esto ya es bastante) que le ofrecen los «significados» más que los «significantes» (aún cuando no los descuida). Le interesa fundamentalmente comprometer al lector para que cumpla su labor de tal. En su fuero íntimo sabía que no podía desligarse de todo aquello que para él significaba «emoción de lugares y de cosas», y su

preocupación mayor estaba en ser un artífice de los «significados» para entregar un mensaje que de otra manera no hubiese trascendido jamás al lector. Con esto queremos decir que las lentísimas gestaciones de las obras de Gabriel Miró no obedecen a ningún punto de vista que sea ajeno a este su único empeño.

¿Será «sensible» esta prosa? Creemos que lo puede ser en tanto quien la lea tenga la posibilidad de dar ese salto que el artista alicantino deseaba para todos y cada uno de sus lectores, pero que sólo una minoría pudo realizar. ¿Es esto ser un escritor de élite? Parece que no. Miró pretendía escribir para todos (el que ese «todos» sea en algún momento el propio escritor, eso es otro problema), pero sólo una minoría era capaz de adentrarse en un mundo donde el disfrute estaba entre líneas. Si por esto la crítica ha entendido el «elitismo» mironiano, y así parece ser, no nos engañemos respecto de ello. El día que en su prosa se vea no lo que la crítica se ha deleitado en destacar sin interrogarse respecto de su funcionamiento, sino lo que es, el elitismo mironiano se transformará en mero ejercicio de cualquier persona que guste de aquella lectura donde lo importante no es lo que se dice, sino el cómo aquello está dicho. Se trata, en el fondo, de reivindicar la prosa de Miró, pero no a través de epítetos fosilizados pues lo que interesa es develar su funcionamiento, trabajo más interesante de lo que creen algunos sólo atentos al «encanto» y «misterio» de su obra.

No continuaremos analizando el texto precedente. Sólo ha sido colocado a manera de ejemplo introductorio al estudio del Paisaje. Ahora pasaremos a ese terreno. Cualquier fragmento que tomemos nos sirve. Leamos uno muy simple:

> Sigüenza quiso esa heredad (B I). Preguntó su nombre y su precio (b1)). Pero en un llano apacible (b1) asomó una granja (B II). Y en seguida (b1) la hizo suya (B III); porches viejos donde colgar la fruta (b2); la era delante de la solana (b3); un fondo de álamos (b4) en sendero que se va alejando y cerrando, pequeñito y azul (b5); un pueblo cerca (b6), con su calvario de escalones de cipreses (b7) ... Sigüenza, trocado en agricultor (B IV), trae ropas de pana que crujen (b1). Asiste a los oficios de la parroquia (b2). Madruga el Viernes Santo para subir al Vía Crucis (b3); de hornacina en hornacina (b4); un ruido bronco de rodillas de lugareños de luto que se postran y se levantan rezando (b5); y él se vuelve (b6), complaciéndose en sus frutales, todos de escarcha de flor pascual (b7) *(O. c.* 1070).

Esquema 1.

					b1		**b1**
					b2		**b2**
					b3		b3
B I	b1	B II	b1	B III	b4	B IV	b4
					b5		b5
					b6		**b6**
					b7		b7

Lo imaginativo.

Esquema 2.

(«Sigüenza quiso esa heredad...)

b1 En seguida hizo suya la granja.
b2 Porches viejos donde colgar la fruta.
b3 La era delante de la solana.
B III b4 Un fondo de álamos.
b5 Un sendero que se va alejando y cerrando, pequeñito y azul.
b6 Un pueblo cercano.
b7 Con su calvario de escalones de cipreses.

(«Sigüenza trocado en agricultor...)

b1 Trae ropas de pana que crujen.
b2 Asiste a los oficios de la parroquia.
b3 Madruga el Viernes Santo para subir al Vía Crucis.
B IV b4 (Sube) de hornacina en hornacina.
b5 Un ruido bronco de lugareños de luto que se postran y se levantan rezando.
b6 Sigüenza se vuelve.
b7 Complaciéndose en sus frutales, todos de escarcha de flor pascual.

Decir que la prosa de este «texto» lo único que hace es plantearnos léxicamente un momento imaginativo de Sigüenza, parece suficiente para explicarlo todo. Más, el análisis de los dos conjuntos dominantes (B III y B IV) nos entrega algo interesante: Por la palabra va surgiendo una realidad —la frase es de Miró—, pero queremos destacar cómo lo hace.

En el conjunto B III hacemos un recorrido atemporal y aespacial, desde lo más inmediato y simple (en el plano de la creación, se entiende) vamos progresivamente cargando de connotaciones los elementos hasta llegar a uno que puede ser síntesis de espiritualidad, y que contiene lo más valioso para un alma que desee satisfacer todas sus íntimas apetencias.

En el conjunto B IV encontramos una simbólica caracterización de Sigüenza en corcondancia con su calidad de hombre que siente su

«asimiento» con la Naturaleza, pero su alma, que ya se anunciaba preparada para deleites no tan terrenos, va subiendo paulatinamente en una escala connotativa, que tras manifestar inequívocamente su esencia religiosa, logra su complemento, «para no traicionar su esencia», volviéndose «complacido» hacia el esplendor de «La Naturaleza».

Semánticamente lo que se ha hecho es estructurar dos campos de cuya conjunción y progresión surge un perfecto retrato de la esencial dualidad espiritual de un personaje. Si se prefiere, puede decirse que con un «arte sugerente» se ha caracterizado a Sigüenza. En ninguna parte del «texto» se nos dice cómo es este personaje; sin embargo, el lector que tenga preparada su alma para recibir el misterio de la palabra —como diría Miró— no dudará en concebirlo como un todo donde se armonizan lo religioso y su amor por la Naturaleza toda.

Alguien podría interrogarse respecto del valor de B I y B II. Referencialmente son fórmulas introductorias —funciones distributivas con sus respectivos correlatos en B III y B IV— sin las cuales no tendría justificación erigir un microscosmos sin referirlo a un ente.

No olvidemos que «La lectura debe suscitar al crítico profundas y nítidas intuiciones totalizadoras de la obra», para que una vez logradas, siendo naturalmente creativas, a través de su actividad expresiva, le permitan «Dar, comunicar, compendiosamente, rápidamente, imágenes de esas intuiciones recibidas: he ahí su misión. Comunicarlas y valorarlas, apreciar su mayor o menor intensidad» (17).

Pasemos ahora a un ejemplo más complejo donde B (Significado), en una concepción lógica, tiene el valor de «Amanecer». Se trata, en el fondo, de una única «pluralidad», pero, convencionalmente, podemos subdividirla para que metodológicamente se advierta mejor el funcionamiento del léxico en esta creación paisajística.

B I. Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita, blanda y húmeda de nieblas (b1). Era una mañana recogida, reducida, bajo un finísimo nublado (b2); y había más inquietud, más silencio que en la noche (b3), porque no se oía ningún rumorcito ni cántico de esas menudas criaturas que viven al amor de las estrellas y la luna (b4). Si alguna avecita osaba rebullirse, debía hacerlo muy escondida en los árboles o muy alta, entre las brumas, porque su canción sonaba apagada y breve (b5). Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día (b6); todo parecía mirar infantilmente hacia la cumbre de la lejana sierra oriental que se llama «Sien de oro» (b7).

---

(17) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 203.

Crecía la claridad sin perder su misterio (b1). Seguramente el sol se había subido encima de la alta serranía, pero es-
B II. taba velado de cendales de nieblas (b2), porque todo el valle parecía un inmenso incensario que exhalaba un humo purísimo y espeso de bendición y gracias (b3).

Después, unos dedos de luz rasgaron el cielo (b1); por sus delgadas heridas bajaron unas cuerdas o caminos vaporosos, cándidos y vivos (b2), y, al llegar a los sembrados (b3), a la graciosa redondez de algún otero (b4), a la retama de un
B III. yermo (b5), se deshacían en oro tierno y jovial, que se iba esparciendo (b6), y entonces los verdores más tenebrosos, los troncos más decrépitos, las piedras más rudas, todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud (b7).

Y más hilos de luz vinieron a la tierra por los costados de los montes (b1), y se devanaron por la amplitud del cielo tejiendo una corona inmensa y blanca (b2). Muy lejos se descubrió un horizonte desnudo de brumas, azul y regocijado (b3); allí, el campo estaba bañado del todo por la nueva lumbre (b4), y manifestábala enteramente hasta en sus rasgos más suti-
B IV. les (b5): un álamo torcido, el ápice de la peña de una colina, el matiz de un cultivo, la silueta de una espadaña aldeana (b6), toda esa vida y riqueza de perfiles que, después, cuando la mañana es grande, incendiada, vieja, quedan cegadas por la opulencia del conjunto (b7), y parecen retraerse humildemente entre el vaho calinoso de la lejanía (b8) *(O. c.* 291).

Esquema 1.

	b1				**b1**		b1
	b2				**b2**		b2
	b3		b1		b3		b3
B I	b4	B II	b2	B III	b4	B IV	b4
	b5		**b3**		**b5**		b5
	b6				**b6**		b6
	b7				**b7**		b7
							b8

Denotativamente el fragmento parece simple y aparentemente en él no encontramos nada fuera de lo común en la prosa mironiana: verbos, sólo los imprescindibles; una riqueza de sustantivos que casi duplica la de los adjetivos; sintagmas donde a un núcleo nominal se le adicionan uno, dos y hasta cuatro cualificativos; contextos sustentados en ejes comparativos; la impresión de una gran riqueza de captación sensorial, etc. Pero, en la línea de análisis de Dámaso Alonso, a partir del signo lingüístico, se ha dejado establecido con meridiana claridad que «Son dos las direcciones posibles de análisis, una que parte de la forma exterior, otra de la interior; la una

del signo fonético; la otra de la plasmación del contenido espiritual» (18). Si en este caso la primera dirección posible se nos presenta como tan común, no podemos descuidar la segunda, más aún si recordamos que «En todo creador hay un núcleo esencial a su arte; una raíz que nos lo explica» (19). Desde esta perspectiva, el texto es valioso para confirmar la función de uno de los postulados básicos de la narrativa mironiana: Luz-belleza.

Detengámonos en cada una de las pluralidades y fijemos la atención en su comienzo y final:

> B I. Estaba naciendo la mañana... Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día.
>
> B II. Crecía la claridad sin perder su misterio... Todo el valle parecía un inmenso incensario que exhalaba un humo purísimo y espeso como de bendición y gracias.
>
> B III. Después, unos dedos de luz rasgaron el cielo... Todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud.
>
> B IV. Y más hilos de luz vinieron a la tierra..., toda esa vida y riqueza de perfiles que, después, cuando la mañana es grande, incendiada, vieja, quedan cegadas por la opulencia del conjunto, y parecen retraerse humildemente entre el vaho calinoso de la lejanía.

Advertimos claramente una progresión y la intencionalidad de un narrador omnisciente que pretende entregar al lector un momento específico de la Naturaleza-Paisaje: un amanecer. En sí el hecho parece un tanto complejo, se quiere poner de relieve el fenómeno en cuanto tal, la totalidad de los elementos que participan del mismo y, además, aportarle una tonalidad sensorio-afectiva. El riesgo está en crear una prosa recargada de elementos sustantivos omitiendo el factor cualificador que facilite la conformación de un ambiente donde la captación estética progrese acorde con el transcurso del tiempo. No basta, en este caso, una óptima perspectiva o punto de vista creativo, sino que el narrador debe recurrir a ciertos artificios que permitan al lector mantener su atención en un hecho que de suyo es complejo.

La solución inicialmente adoptada por el narrador está dada por la adjetivación. Tomemos algunos ejemplos para avalar un hecho que no por conocido deja de ser valioso:

---

(18) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 112.

(19) *Ibídem*, p. 40.

Mañana muy pálida, quietecita, blanda y húmeda.
Mañana grande, incendiada, vieja.
Mañana recogida, reducida.
Caminos vaporosos, cándidos.
Menudas criaturas.
Altas serranías.
Avecita escondida.
Troncos decrépitos.
Horizontes desnudos.

Si fijamos la atención en el empleo de adjetivos, tendríamos que admitir la adjetivación mironiana como precisa, exacta y, en cada caso, cumpliendo una función definitiva. Aún cuando sea lógica advertimos, al mismo tiempo, que ella se rige por una finalidad más que prosística, lírica; realiza una función eminentemente poética. Miró la aprovecha en todas sus posibilidades, con un uso frecuente que denota cuidadosa selección. Este empleo de adjetivos (uno, dos, tres y hasta cuatro) antepuestos o pospuestos al sustantivo —con los cuales se pretende, sin lugar a dudas, embellecer el relato— es fiel reflejo del carácter concedido a la palabra, «La más preciosa realidad humana». Valor emocional que, desde la evocación, por artificioso trabajo llega a adquirir rango estético.

Al reconsiderar los sintagmas enunciados, advertimos que la ubicación de sus elementos constitutivos realzan ya la sustancia, ya la cualidad. Junto a ello comprobamos que, en algunos casos, el sustantivo se ve adicionado por cualificadores que exceden la unidad, creándose en el lector una compleja resonancia al aludirse esencias que perceptivamente significan verdaderos cruces de sensaciones: «Mañana... pálida, quietecita, blanda y húmeda». Sin embargo, todo este panorama que referencialmente parece contener una unidad designable como «bella», cambia cuando advertimos que semánticamente su eje está en el vocablo «Luz» ambientado por «Sol» y «Cielo» hasta afectar a toda esa vida, en este caso «todo el paisaje»:

1. El sol (con su luz), como una mano bondadosa de padre...
2. Crecía la claridad...
3. Seguramente el sol se había subido encima de la alta serranía.
4. ... unos dedos de luz...
   a) Rasgaron el cielo...
   b) Por sus delgadas heridas...
   c) Se deshacían en oro tierno...
   d) Y entonces... todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud.
5. Y más hilos de luz vinieron a la tierra...
6. Y toda esa vida... parece retraerse humildemente...

Si todo se redujera a simple ejercicio que tienda a manifestar el valor de la luz en un «amanecer», el hecho parece bastante simple. Mas, al recordar que el texto que interpretamos es de 1903 y que sólo dos años antes Miró había realizado una espléndida formulación concerniente al valor de la «Luz» para los efectos de su obra, el fragmento se enriquece:

Todo lo que es bello, no lo sería, si lo divinamente bello que es la luz, no le prestara parte de sus encantos y hermosura, no ejerciera su bienhechora acción sobre todo lo creado (20).

Con la descripción de este amanecer, para Sigüenza «Se afirmaba que la paz y la belleza del ambiente eran como un perfume que regalaba y purificaba todos los corazones, todas las criaturas del mundo» *(O. c,.* p. 591), porque en estos momentos «los campos tienen más Naturaleza; y sus caminos más silencio, y una expresión de que se alejan mucho» *(O. c.,* p. 603).

Cada uno de estos párrafos es de por sí una explicación suficiente para comprender la índole de lo descrito; sin embargo, para ahondar en él, debemos recordar que «Las cosas se articulan a la vida de nosotros, abren la distancia de nuestra conciencia» *(O. c.,* p. 770). Sobre la base de esta premisa puede estimarse todo el fragmento en el valor adecuado, mas de nada serviría aquello si desde «el humo dormido» —«Estado de reiteración de *sí mismo,* de creer que ya se ha vivido *ese* instante» *(O. c.,* p. 685)— no fuéramos capaces de aportarle aquella valoración sin la cual el trabajo artístico se reduciría, precisamente, a lo que Miró no quería para su arte: «La exactitud por la exactitud».

El acto descriptivo implica asimiento y consustanciación con el paisaje y el único aditamento capaz de reflejar tal fenómeno es, precisamente, el eje semántico del fragmento: «La luz».

Un artista como Miró está obligado a demostrar que:

> Nos falta naturaleza en su inocencia y sencillez. Nunca ha habido tanta soledad en el paisaje. Su paz, su fortaleza y serenidad, toda su magna hermosura, apenas hallan miradas y almas que lo gocen y recojan (21).

Y no se equivocaría con éstas o semejantes reflexiones; al contrario, lo único que haría es dar plena justificación a aquellas palabras dichas en alguna ocasión y en las cuales la crítica no ha reparado: «La existencia de la belleza es una *casualidad»* (22).

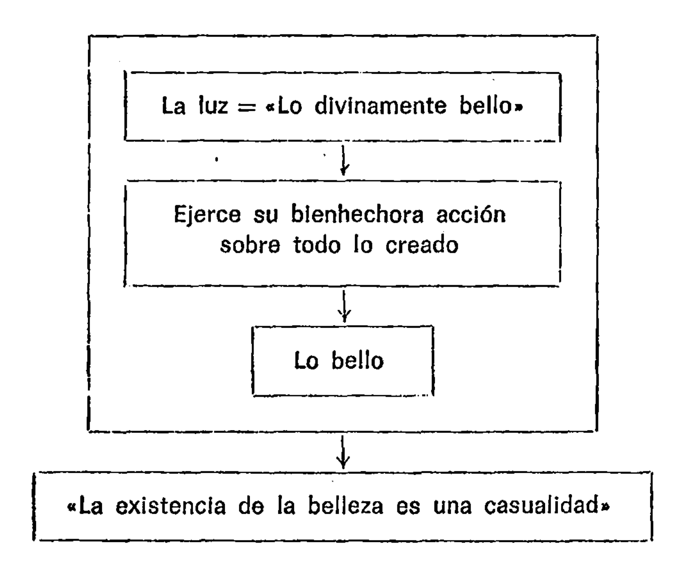
---

(20) Miró, Gabriel: *La mujer de Ojeda* (ensayo de novela). Alicante, Imprenta de Juan José Carratalá, 1901, pp. 38 y s.

(21) Idem: *Glosas de sigüenza.* Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, S. A., 1952, p. 48.

(22) Miró, Gabriel: *La mujer de Ojeda,* p. 38.

Concluiremos lo referente a este texto con un cuadro explicativo que justifique nuestra interpretación:



A continuación ofrecemos un texto que bien podría denominarse «Paisaje e imágenes»:

> Y en la sed se le aparece el agua en todas sus imágenes (B I):
> agua de hontaneda, delgada y virgen (b1);
> agua despedazada por los berrocales (b2);
> agua de rambla, con guijas tibias de sol y de adelfos rojos (b3);
> agua celeste de albercón (b4);
> agua de pozo, que siempre está esperando nuestra mirada (b5);
> agua de surtidor, que sube soltándose entera en cada gota, cada gota cerrada con luz y júbilo de ser ella hacia el cielo, y arriba se dobla en tallo de toda el agua y cada gota vuelve a ser agua lisa de balsa (b6);
> agua hacendosa de molino b7);
> agua que se aprieta en los alcorques, calando las cepas y los troncos (b8);
> agua de lluvia (b9);
> agua cogida viva dentro de la mano (b10);
> agua de la peña a la boca como una miel mordida en la bresca y como una fruta en la rama (11);
> agua recién nacida, que se arranca con cantarillo de lo más profundo del origen, que todavía sale con el hedor duro de la piedra, y viene sin sol, sin cielo, sin campo encima y dentro de ella (b 12)... *(O. c.*, pp. 1121 y s.)

En la línea de análisis seguido, la fórmula general puede especificarse como una pluralidad sujeta al siguiente esquema:

B I = b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10 b11 b12...

La pluralidad B traduce el universo del texto. Los múltiples elementos «b», funciones que configuran B; y los subíndices, las diferencias específicas de dicho universo.

Muchos son los críticos que han sostenido que la prosa mironiana es rica en imágenes. Ante este fragmento, tal aserto se ve muy disminuido si tal afirmación no se complementa con una explicación que la justifique.

Previo a nuestro comentario, recurriremos a una base teórica:

> Todos los comentarios sobre la «técnica» del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción (y este último es nuestro caso); esta ley de la repetición se especifica en formas particulares; una de éstas sería, por ejemplo, la antítesis. Otra forma de repetición es la gradación. Pero la forma que con mucho es la más difundida es la que se llama comúnmente el paralelismo. Todo paralelismo está constituido por dos secuencias al menos que comportan elementos semejantes y diferentes (23).

La naturaleza de las acciones contenidas en cada uno de los miembros de esta pluralidad realzan un acto creativo donde se conjugan antítesis, gradación y paralelismo.

La gradación es elemental, los valores semánticos de hontaneda, berrocales, rambla, alberca y pozo, son suficientes para confirmarla en principio. Además, en ella tenemos desde el surgimiento del agua de las entrañas de la tierra hasta ese momento, casi ritual, donde el agua es alzada por el hombre —Sigüenza, como es natural—, que para saciar su sed quisiera gozar de ella cogiéndola, ciñéndola, modelándola.

Resulta interesante comprobar cómo el fragmento se estructura sobre un paralelismo antitético con formas interrelacionadas en el texto:

Quietud

b1 Agua de hontaneda, delgada y virgen.
b2 Agua despedazada por los berrocales.
b3 Agua de rambla, con guijas tibias de sol y de adelfos rojos.
b4 Agua celeste de albercón.
b5 Agua de pozo, que siempre está esperando nuestra mirada.

---

(23) Todorov, Tzvetan: «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 159.

b7 Agua hacendosa de molino.
b8 Agua que se aprieta en los alcorques, calando las cepas y los troncos.
b9 Agua de lluvia.
b10 Agua cogida viva dentro de la mano.
b11 Agua de la peña a la boca como una miel mordida en la bresca y como una fruta en la rama.

En el paralelismo puede advertirse dos secuencias de elementos diferentes, no en lo sustantivo, sino en sus cualificaciones.

Podría suponerse que en las arbitrarias designaciones de «Quietud-Movilidad» queremos encerrar un proceso antitético; algo hay de cierto, pero, si nos detenemos en b6 y b12, allí hay una explicación más completa.

Para llegar a b6 hemos apreciado una serie de imágenes con agua en «quietud», mas, ahora nos encontramos con: «Agua de surtidor, que sube... con luz y júbilo de ser ella hacia el cielo...». Si nos vamos a b12, cuyo contexto son las aguas hacendosas, vivificantes para todo el paisaje, aparecerán ahora como «Aguas recién nacidas... que vienen sin sol, sin cielo, sin campo encima y dentro de ellas»; más aún, son aguas «aprisionadas» en cantarillos.

La proyección y relación de estas «imágenes» con otras de la narrativa mironiana permite comprobarles una finalidad bastante concreta: A partir de ellas se facilita la configuración de un mundo, pero no de uno cualquiera, sino de una «Estampa», de un «instante de la eternidad» donde todo se ha quedado espejándose, compendiándose, solo e inmóvil en el tiempo. Un universo que, al ser enfrentado, surge en «un presente continuado» portador de todas las promesas, de todas las avideces de almas sensibles de hombres y pueblos que ansían sentir su fundamento en la verdad de la Naturaleza. De este modo, y sobre la base que comentamos, el creador va «sensacionando» los elementos evocados y su prosa adquiere una notable carga sensorial, plenamente justificada en tanto mayor sea el esfuerzo por recrear un paisaje a partir de un modelo prototípico sito en «su Levante, de las mañanas doradas y dulces como el panal, de crepúsculos de misticismo y exaltación» *(O. c.,* p. 633).

Quizás debido a conocimientos parciales de la obra mironiana, y en los cuales no está desligado el enorme peso de cierta crítica, siempre que se alude a su prosa, las opiniones proferidas presentan un cuadro donde, según algunos, muy en consonancia con el psiquismo del autor, el decurso narrativo fluye lento y se aquieta las más de

las veces hasta llegar a los límites de lo que Ortega y Gasset debió ver en aquellas obras que calificó de «novelas paralíticas».

En nuestro caso no cuestionamos denominaciones, presentamos al lector lo que consideramos digno de destacarse en esta producción. De este modo, comentaremos un fragmento que quizás confirme cierto tipo de opiniones, mas, está clarísimo, por otra parte, que la intencionalidad creativa del artista alicantino apunta a un efecto que va más allá de lo simplemente descriptivo y estático. Pasemos al texto en cuestión:

B I	Andando atravesó Sigüenza campos arrugados por la labranza (b1), terrenosos y duros (b2). Las cebadas, antes de espigar (b3), tenían color de maduras (b4), quemadas de sed (b5); la viña (b6), apenas mostraba algunos nudos tiernos por el brote (b7); las sendas (b8) pasaban retorcidas (b9), huyendo delante de las masías (b10), muchas ya cerradas por la emigración (b11).
B II	Y los bancales yermos (b1), con árboles crispados (b2); las tierras enjutas (b3); los rastrojos inmensos, tejían, ensambládose (b4), la parda solana (b5), tendida y muda bajo el cielo glorioso de la tarde (b6).
B III	Unos suaves oteros (b1) se iban desdoblando lejanamente (b2). En la profunda paz (b1) resonaban las hachas de dos campesinos (b2).
B IV	Derribaban un ciprés venerable (b3) que estuvo más de un siglo solitario y rígido (b4), como en oración (b5), elebándose serenamente sobre la abundancia o la miseria del paisaje (b6).
B V	Al amor de una dulce umbría (b1) quedaba un rodal de sembrado fresco y vivo (b2). Sentóse Sigüenza en la linde (b3), y las alondras huyeron quejándose (b4).
B VI	El camino era blanco y seco (b1), sin huella de rebaño ni caminante (b2).
B VII	No había nadie en toda la tarde (b1).
B VIII	En el ocaso (b1) subía una niebla desde el hondo (b2), transparentándose sobre las cansadas brasas del sol (b3).
B IX	Se levantó Sigüenza (b1), y su sombra se agrandaba (b2) en las cuestas de los oteros (b3).
B X	A su espalda oyó las alondras que volvían (b1), llamándose al refugio de los cachos del bancal (b2).

Cruzó la desolación de una barranca (b1), donde una higuera vieja desenterraba sus manos trágicas de raíces (b2).

B XI Traspuso una loma (b1), y en otra nueva llanura (b2) vio el convento de Nuestra Señora de Orito (b3), apretado, enorme, junto al tierno alborozo de una verde huerta cercada (b4). Salían sobre el azul dos palmeras (b5) que en lo alto se acostaban con graciosa pereza (b6), cayendo encima del angosto camino (b7).

Delante parecía que se volcase toda la lumbre del cielo (b8), dorando la iglesia (b9), el portal del convento (b10), y la cruz de piedra roída de la plazuela enlosada (b11).

B XIII Desde allí se alcanzaba el ancho valle (b1), rubio, callado, dormido (b2), bajo el sol poniente (b3).

B XIV A la izquierda (b1) levantábase un monte agudo y moreno (b2). Una senda (b3) subía violenta, penosa, equivocándose (b4), hasta el pico de la cumbre (b5), donde blanqueaba, como un peñascal tendido (b6), la ermita de un santo (b7). Era un monte (b8), un sendero (b9) y una ermita de fondo azul de cuadro antiguo (b10). *(O. c.,* pp. 580 y s.)

Esquema 1.

B I	**b1 b2 b3 b4** b5 b6 **b7 b8 b9 b10** b11
B II	**b1** b2 b3 b4 **b5 b6**
B III	b1 b2
B IV	b1 b2 b3 b4 b5 b6
B V	b1 b2 b3 b4
B VI	b1 b2
B VII	b1
B VIII	b1 b2 b3
B IX	b1 b2 b3
B X	b1 b2
B XI	b1 b2
B XII	**b1 b2 b3 b4 b5** b6 b7 **b8 b9 b10 b11**
B XIII	b1 b2 b3
B XIV	b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10

Una vez realizada la ordenación de los conjuntos, no deja de ser sorprendente el comprobar que, precisamente, el tema que queríamos destacar en el texto sea —simple casualidad creemos— B VII («No había nadie en toda la tarde»). Se trata de un fragmento don-

de encontramos el paisaje solitario dado que quien realiza la contemplación parece estimarse como un elemento más de esa totalidad y ésta, simple «fondo azul de cuadro antiguo».

No obstante estar ante un texto donde lo que prima es la espacialidad reforzada por el predominio de lo descriptivo, poco a poco en la conciencia del lector se va constituyendo una idea de temporalidad. El valor («tiempo potencial») contenido en el primer elemento del mismo: «Andando», parece que no abandona al lector hasta que el cuadro se ha configurado en su totalidad, tal apreciación se confirma una vez que sabemos el porqué de este viaje de Sigüenza:

> Sigüenza quiso ver el convento; pasear bajo los árboles de la huerta viciosa, acompañado de un fraile que le dijese cosas santas, apartadas de todo pensamiento de la ciudad mientras el crepúsculo fuera deshaciéndose, y crecieran las sombras de los tapiales de cal, y las palmeras se llenaron de gorriones *(O. c.,* p. 581).

Pero ya dentro del recinto, al ser hechas las presentaciones, cuando nuestro personaje explica su procedencia y el cómo llegó a tan apartado lugar, el Padre Guardián exclama:

> «—¡Andando desde la estación! ¡Si hay tres horas de camino, Jesús mío!» *(O. c.,* p. 582).

El tiempo crónico aducido y el tempo no tienen, en este caso, la menor relación. La conciencia del narrador se ve solicitada por muy diversos elementos y describe o sitúa uno para reparar inmediatamente en otro, gracias a ello, se va tomando conciencia de la temporalidad. La explicación para este hecho habría que buscarla en el cruce de la «narración», «descripción» y «punto de vista» en que se sitúa el narrador, pues al destacar la «soledad» del paisaje, junto con entregarnos su especialidad, reiterada a cada momento por la descripción de todo lo nuevo que va contemplando el personaje, una vez captada, es plenamente confirmada desde lo que sería mero indicio («El cielo glorioso de la tarde», «En el ocaso, subía una niebla», «Una higuera vieja...»), hasta la referencia cronológica específica del Padre Guardián.

Los textos analizados hasta aquí nor permiten afirmar que, contrariamente a esa crítica que concibe el «Paisaje mironiano» como ejercicio de artífice donde nada acontece, excepto un deleitarse tanto para el creador como para el lector, lo que efectivamente sucede es que, siempre a través del mismo, se nos está obligando a ver en ello algo más.

La dificultad radica en que si no llegamos a la estructura profunda, no podemos recibir ese escondido mensaje. Sin embargo, la aplicación de la estilística de Dámaso Alonso parece ser instrumento adecuado para cumplir tal tarea. Los diversos estadios de «conocimiento» que faculta para cualquier texto son motivación suficiente para contemplar lo intuitivo y refrendarlo con una doctrina que en proceso de análisis y síntesis devela «afectividad, pensamiento y voluntad, creadores».

OSWALDO MAYA CORTES

Universidad del Norte
Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios
Casilla 1280
ANTOFAGASTA (Chile)

ANTE UNAS OBRAS COMPLETAS

Quiero, en primer lugar, dejar muy claro que la multitud de problemas que se pleantean al lector, y sobre todo al especialista, al enfrentarse con la publicación de las obras completas de un escritor como Dámaso Alonso, son tantos y tales, de una naturaleza tan varia y compleja que terminan desbordándonos —al lector y al crítico— hasta llenarnos la cabeza de continuos martillazos, hasta llevarnos a ese continuo laberinto donde uno se ve forzado a elegir, tomar una postura ante matices determinados que poco a poco abren formidables grietas en el lector. La obra de Dámaso Alonso, tómese el punto de vista que se quiera, es la obra de un orfebre que se levanta a raza de artista y a tragedia personal. Y digo tragedia porque así ha debido sentirlo en muchas ocasiones al tratar de poner luz, en ese asombroso mundo, en esa catedral sombría que es nuestra cultura. No cabe la menor duda de que Dámaso Alonso es un hombre llevado por los signos y que al mismo tiempo, desde ellos, asume su propio espíritu, su realidad entera y nos rinde sus atributos más entrañables.

La tarea editorial ha comenzado a encuadernar con un color cálido los dos primeros tomos de lo que serán sus obras completas. Más cálido aún es el contenido y con enormes dificultades de indagación. Entonces en ninguna manera puede verse aquí una actitud crítica o enunciación de dilemas. Con un adolescente entusiasmo (bien venidos sean los dones de la adolescencia aunque sólo sea porque algún día los perderemos) lo único que sí podrá verse, y esto muy en primer lugar, es una absoluta perplejidad ante este mundo de regiones y totalidades, escenario de una labor desarrollada, tan importante y fecunda que nuestro poeta no sólo dejará su nombre muy alto en eso que se ha dado en llamar nuevo siglo de oro, sino que su obra crítica alcanza tal envergadura que se sitúa en esa línea, vértigo de altura, a la que llegaron Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, en la que ya no es forzoso siquiera mencionarlos. Y por todo ello es-

tas líneas pudieran parecer un poco gratuitas. Es esa altura del maestro que crea y desarrolla una escuela, que ayuda a avanzar la investigación de una manera portentosa, y que llega a formar una sólida corriente de pensamiento científico con el cual, o ante el cual, hay que trabajar. Todos conocemos la trayectoria vital de Dámaso Alonso y por ello vamos a prescindir de notas biográficas que por regla general son superfluas. Lo que sí nos interesa es situar el pensamiento de Dámaso Alonso en su época. En primer lugar aparece claro que, ya en el plano de la filología, ya en el de la crítica, se ha mostrado siempre partidario de un decidido rigor que lleve al investigador a la interpretación correcta de un texto en cualquiera de sus niveles. Ha insistido siempre en la necesidad de la preparación filológica como medio para llegar a un mejor desenvolvimiento crítico, y no sólo como medio, o como ciencia auxiliar, según errónea opinión de alguno de sus discípulos, sino que esta ciencia ha ido pasando gracias a posturas como la suya, a ocupar central atención en las generaciones más jóvenes de esas extrañas gentes que se dedican a lo que podríamos llamar, ampliamente y salvando las dificultades de terminología, «estudios literarios».

Querríamos desde aquí también llamar la atención, en la medida de lo posible, sobre el nivel de información y conocimientos que Dámaso ha tenido en su tiempo. Y digo esto porque pienso en el trabajo de algunos como él, muy pocos, trabajo que permite poder trabajar a los demás. Rodríguez Moñino, Américo Castro...; en fin, nombres de todos conocidos, gracias a los que es posible llegar a unas técnicas de estudio y a un nivel bibliográfico que está a nuestra disposición, ya ahora con una cierta frecuencia, en excelentes traducciones. En este sentido, la dura época que Dámaso pasó lo convierte en ejemplo para nosotros. El adquirió, y prácticamente por sí solo, un material tan interesante y amplio que se hace auténticamente sorprendente al juzgar, porque hay que hacerlo, su nivel de conocimientos. Hoy todos conocemos a Góngora, aunque esto fue tarea de todo el grupo, a Gil Vicente y un largo etcétera, gracias a él. Federico y Alberti han contado cómo recitaba de memoria las *Soledades*, o cómo decía al segundo los poemillas de Gil Vicente. Y esto no es más que una mínima muestra histórico-literaria. Si repasamos el primer tomo de sus obras encontramos ya la referencia al libro de Baldinger (que después se ha traducido y reeditado en la colección que él dirige). Su polémica con Lüdtke, polémica de maestro generoso al fin y al cabo (cosa que muchos otros tendrían que haber aprendido de él), la información sobre Lausberg y Rohlfs, y ya más concretamente la exposición y toma

de postura ante los tipos de vocalismo en la Romania, en un texto en el que Alarcos Llorach aparece citado como un prometedor estudioso. Entonces Dámaso dispone de un material y desarrolla un trabajo auténticamente sorprendente para su tiempo. Todas estas cosas además tranquilizan.

De entre el primer tomo, como gallego, me quedo naturalmente con los trabajos que se refieren al occidente peninsular. Pero sobre todo porque los estudios sobre gallego, con las excepciones conocidas, son quizá los que muestran un mayor abandono dentro de los estudios de filología hispánica.

Especialmente importante, además de estos estudios sobre el gallego exterior, es el trabajo que recoge la igualación de B/V en la península hispánica. El pensamiento de Dámaso se muestra claro al respecto, es necesario partir de un examen detenido de textos, y de una descripción fonética detallada para el examen de determinado hecho lingüístico. De ahí también la postura que toma ante el estudio del vocalismo en la Romania. Parece pensar Dámaso Alonso, frente a algunas escuelas estructurales, que fonética y fonología son como la cara y y la cruz de una moneda, como las faldas de un monte: una no es posible sin la otra. En este sentido, y me refiero en general a su postura lingüística, parece coincidir con algunos fonólogos, aunque no en método, sí en postura general ante la necesidad de acompañar diacronía y procesos fonológicos. Quede claro que esto es únicamente una impresión que he recibido, en unas ocasiones más fuertemente que en otras. Se habla a veces de condiciones que se conservan en dialectos que mantienen tales condiciones en su sistema y los estudios de iod, ya en Menéndez Pidal, son estudios de cambios de sistema. Hay muchas cosas implícitas que se prestan a discusión. Ciertamente que esta manera de pensar se mueve en el ámbito de Jakobson, Alarcos y últimamente los seguidores del transformacionalismo. Yo me atrevería a preguntarle a Dámaso si él en alguna manera ha pensado alguna vez en este problema antes de que aparecieran sus presupuestos teóricos. Dámaso va, a lo largo del libro, haciendo comentarios diversos que dejan entrever esa posibilidad, pienso, por ejemplo, en los mecanismos de funcionamiento del español ante la diptongación vocálica, donde incluso podrían verse planteados problemas de morfofonémica. Una manera de seguir su pensamiento es rastrear sus opiniones sobre las obras de Wartburg y Schür y también sobre las de Martinet o Malmberg.

Podría decirse que el pensamiento lingüístico de Dámaso Alonso va de la práctica minuciosa y formal, descriptiva, a una enunciación

más general que precisa, explica y aclara el hecho lingüístico, acompañado de sus procesos culturales e históricos. •

En fin, multitud de problemas son tratados por Dámaso Alonso, hasta tal punto que bien puede decirse que conocerlo es conocer algunos de los problemas filológicos más debatidos entre los romanistas. Dentro de él se echa quizá de menos un tipo de texto más teórico que precisase su postura dentro de la lingüística contemporánea, tal y como hizo, por ejemplo, frente a la dualidad saussureana, y que tan fecunda fue para la estilística.

Si el primer tomo es prácticamente una historia de la lengua, el segundo es una historia de la literatura hasta el siglo XVI. Comienza con uno de los textos más hermosos de nuestra crítica histórica: el referente al primer murmullo de nuestro idioma, las primeras estructuras de texto dentro de las lenguas romances. Después su admiración por E. García Gómez y por su trabajo sobre *El collar de la Paloma.* Se centra a la perfección el problema de la novelita en la técnica repetida del no acabar. Es el hacerse y destruirse a un tiempo, piénsese hoy en los problemas de destrucción de la novela.

A esa línea que va desde Menéndez Pelayo, Baer, Stern, Menéndez Pidal, Millás Vallicrosa hay que unir definitivamente el nombre de Dámaso, pues él fue el primero en comprender la real importancia de las jarchyas, precisando así al mismo tiempo con un ejemplo real el concepto de latencia. Estaríamos también ante el más antiguo texto lírico de la Romania, aunque parezca discutible el afirmar que la poesía erótica pertenece a la primera mitad de la vida, piénsese, por ejemplo, en los «Poemas para un cuerpo».

Félix Lecoy no se atreve a llegar a las conclusiones de Dámaso sobre la primitiva épica francesa, pero al mismo tiempo parece imposible negar la existencia del tema en la nota emilianense.

Los poetas en desamparo nos recuerdan, por su parte, el cariño de Dámaso —como se ve muy bien en su poesía— por el desprotegido, el triste, el personaje conflictivo. De ahí sus distintas calas en la obra del Arcipreste, «esa misteriosa incertidumbre entre piedad y erotismo», acompañada, claro está, del influjo de la cultura árabe.

Garcilaso, Ronsard y Góngora también tienen cabida en la preocupación de Dámaso, muy ligeramente aquí el último, pues tienen intención los editores de dar cabida en otros tomos más detenidamente a los estudios gongorinos. Para mí, entremezclándose en él varias perspectivas críticas, el texto más hermoso que Dámaso ha escrito es su «Elogio del endecasílabo»: cincel, pasión desgarrada, variedad vital, sedeña nostalgia, según quien lo maneje. La preocupación por el eras-

mismo se ve a través de sus trabajos sobre el *Enchiridión.* Es tema candente de toda una época de nuestra cultura; ya el momento en donde razón y locura se confunden. «Nunca nadie diría de mí que por honrar una iglesia de piedra haya dejado de honrar a la Iglesia de Dios», que dijo Valdés. ¿Cómo no va a preocupar esto a Dámaso? Y más. Y Hurtado de Mendoza, y fray Luis, y San Juan; las fuentes, las variantes, los orígenes borrosos de la actividad poética aparecen juzgados con la minuciosidad del historiador, el rigor del filólogo, la lucidez del crítico, y el apasionamiento del poeta.

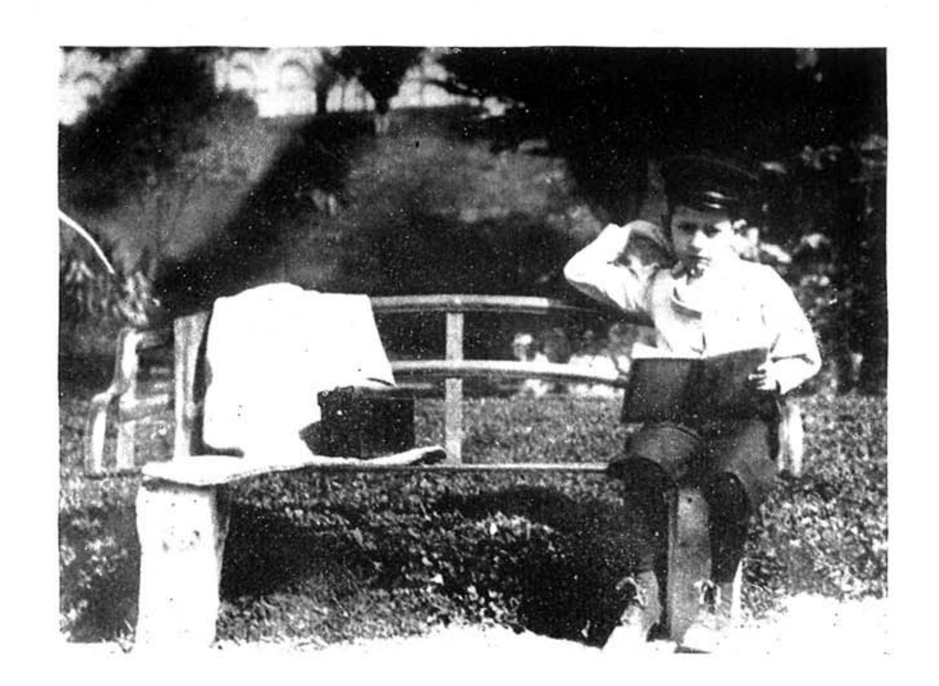
Tantas cosas como hemos aprendido en Dámaso Alonso son más bien dignas de una o varias tesis doctorales que de unas líneas (en ocasiones) informativas, que, repetimos de nuevo, únicamente pretendemos que se lean como homenaje hacia uno de los grandes maestros de nuestros estudios literarios.

M. V.

MISCELANEA EN HONOR DE DAMASO ALONSO

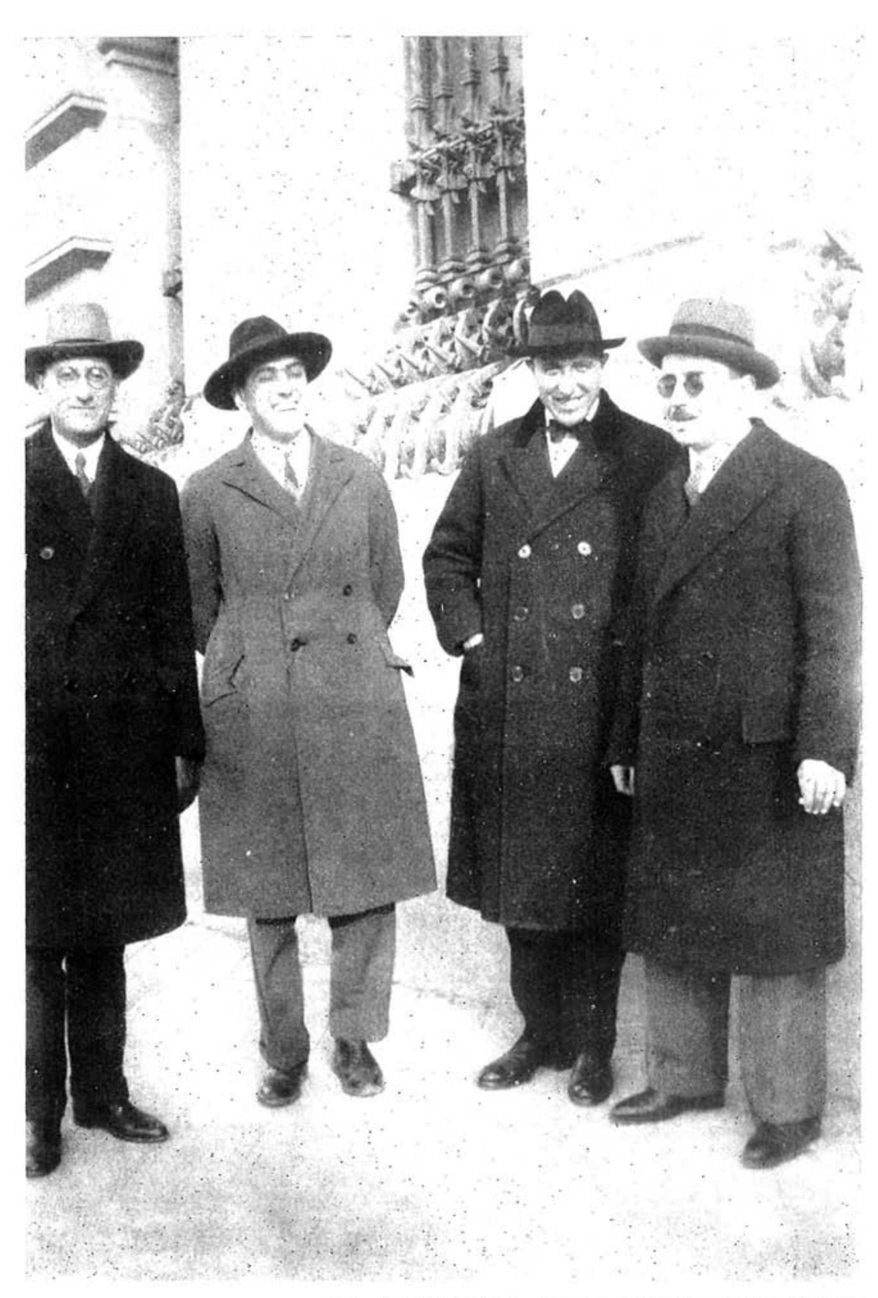


Dámaso Alonso, niño, en un grupo familiar





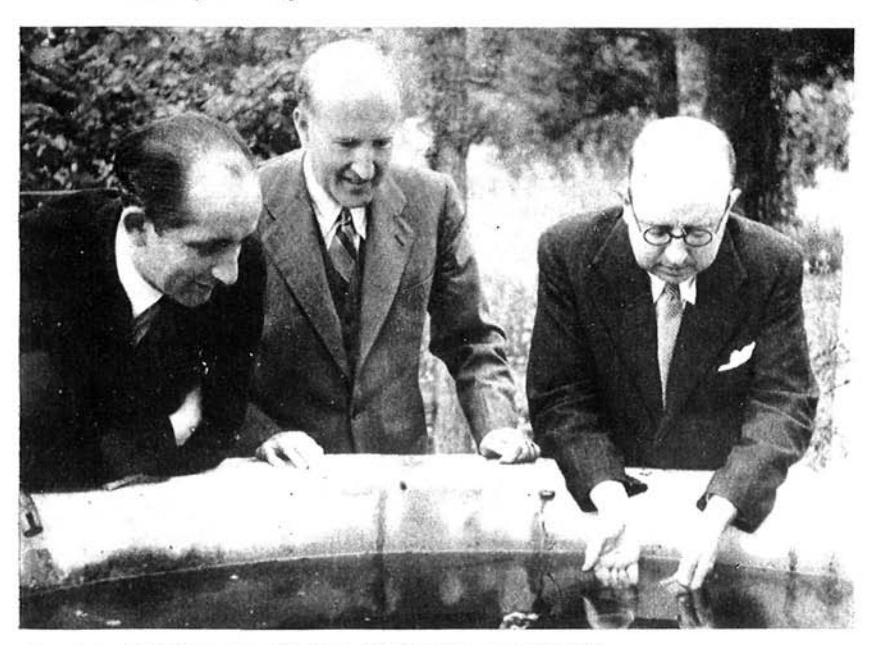
Otras dos imágenes de la infancia del poeta



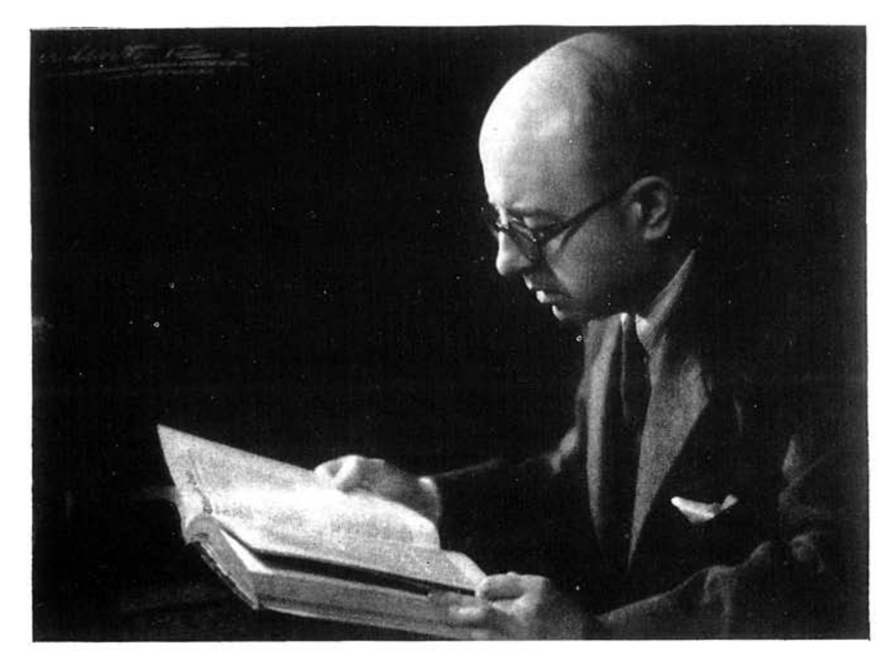
Con Jorge Guillén, Amado Alonso y Pedro Salinas



En el Ateneo de Sevilla, con el Presidente de su sección de Literatura: Alberti, Lorca, Chabás, Bacarisse, Romero Murube, Guillén, Bergamín, Dámaso Alonso y G. Diego



Con Leopoldo Panero y Vicente Aleixandre en el jardín de su casa de Chamartín



Sobre 1921



Con un grupo de escritores y libreros. Fernández Almagro, Sánchez Cuesta, Juan Guerrero, Gullón, J. L. Cano, E. Canito, etc.



En la Peña de Francia, con ocasión del Congreso de poetas



En La Alberca, en otro momento del mismo Congreso



En los altos hornos de Monterrey (México) con el licenciado Carlos Prieto



Con Bataillon y Celso Cunha, en el Coloquio Luso-brasileiro de Cintra. 1957



En Evora, 1957, con un grupo de escritores portugueses

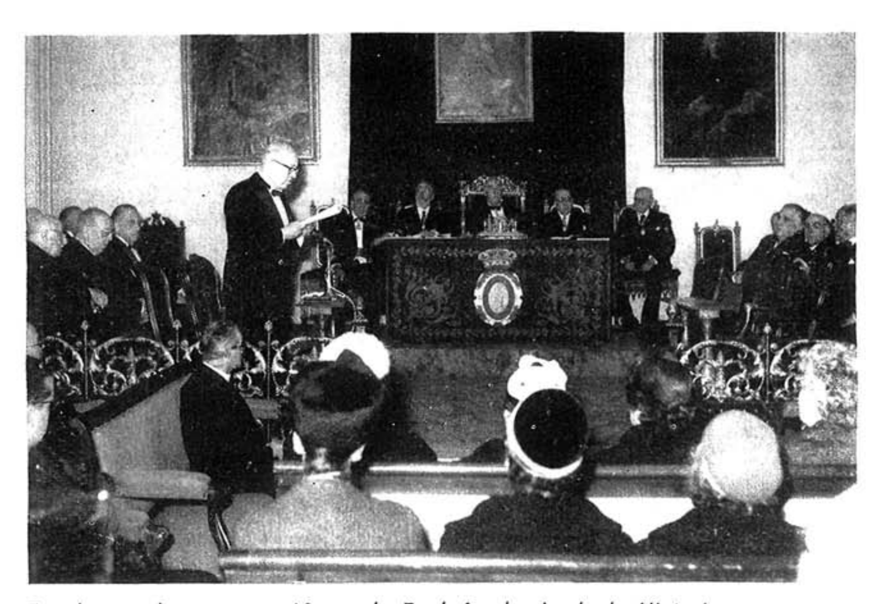




En un homenaje tributado al poeta en Portugal



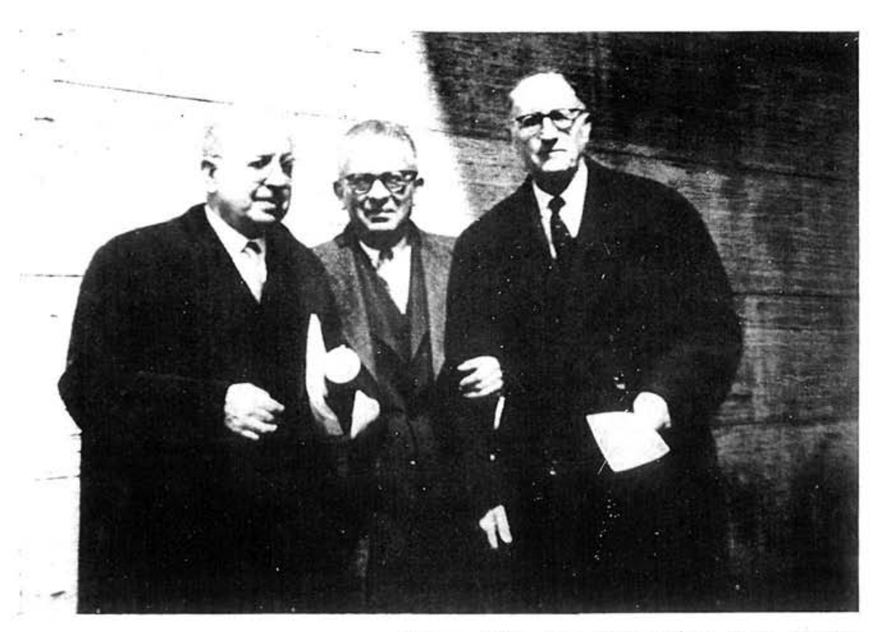
En un homenaje de los libreros. Mayo de 1958.
Con Fernández Almagro, Lapesa, Aleixandre, etc.



En el acto de su recepción en la Real Academia de la Historia



Con don Ramón Menéndez Pidal en la Casa de Lope de Vega. Abril 1960



Roma, 1961. Con Max Aub y Jorge Guillén



En una capea

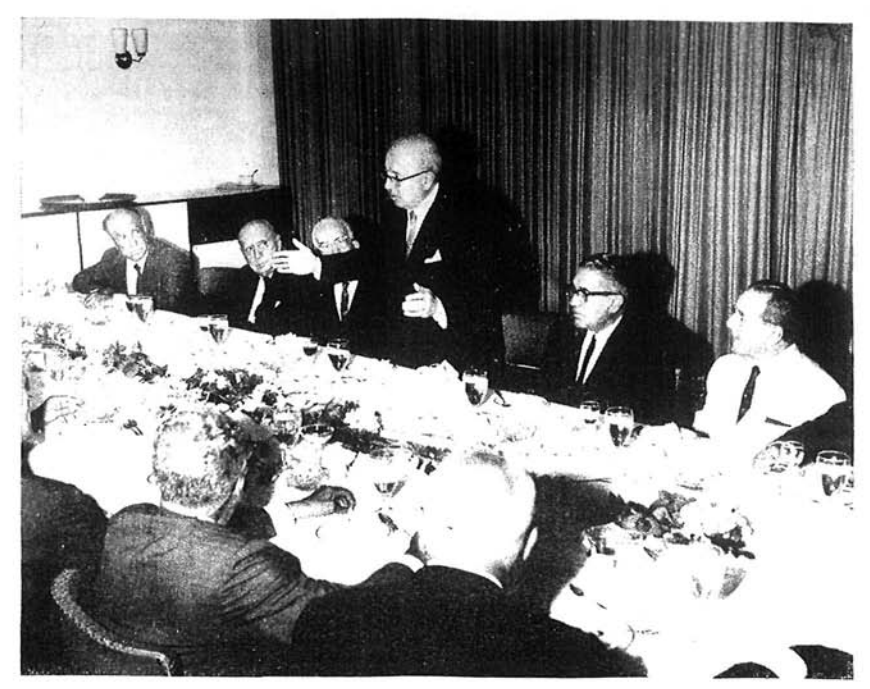


En el jardín de su casa. 1962





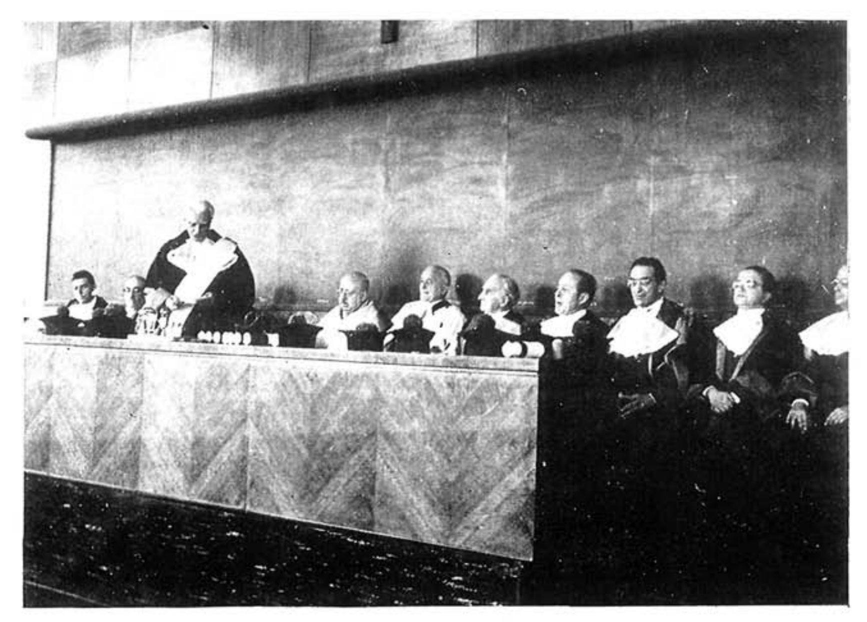
Conferencia en la Academia dei Lincei (Roma)



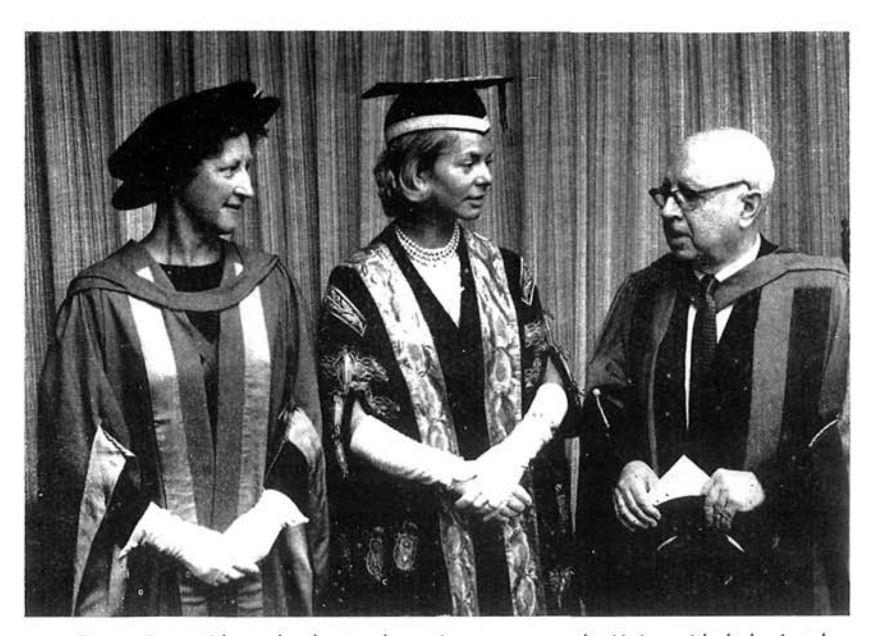
Comida en la Academia de la Lengua. En Panamá, diciembre 1965



Doctor honoris causa por la Universidad de Roma



En el acto académico de investidura, en Roma



En su investidura de doctor honoris causa por la Universidad de Leeds, con la duquesa de Kent, «chancellor» de la misma



En el edificio de la Lonja, Valencia, después de una actuación en «Conferencia Club»



En el Museo de Panamá, con su esposa, la escritora Eulalia Galvarriato y otras personalidades



Después de una grabación de discos. Con Rosales, Celaya, etc.



En el día de su doctorado honoris causa por la Universidad de Massachusetts, 1969. (Entre los otros doctorandos figura Edward Kennedy)



Con Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato en el campus *de la Universidad de Syracuse (Estado de Nueva York), en celebración del 25 aniversario de* Hijos de la ira *(abril de 1969): Profesores Zorita, Lichtblau, Beardsley, Arbeláez, Labrador, Debicki, Rona, Dust, Silver, Bleiberg (y señora), Suárez Galbán (y señora), Solita Salinas, Inman Fox, Concha Zardoya, Jaime Ferrán (y señora), Jim Moody, Flys (y señora), Juan Marichal*



Con Vivanco en su cuarto de trabajo



En un homenaje tributado al poeta en el pueblo de Ribadeo. Verano de 1972



Al terminar una lectura de sus versos en Ribadeo es saludado por la que fue su niñera, quien le ofrece un paquetito de caramelos



Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato, frente a la ría del Eo. Verano de 1972. Al fondo, Castropol



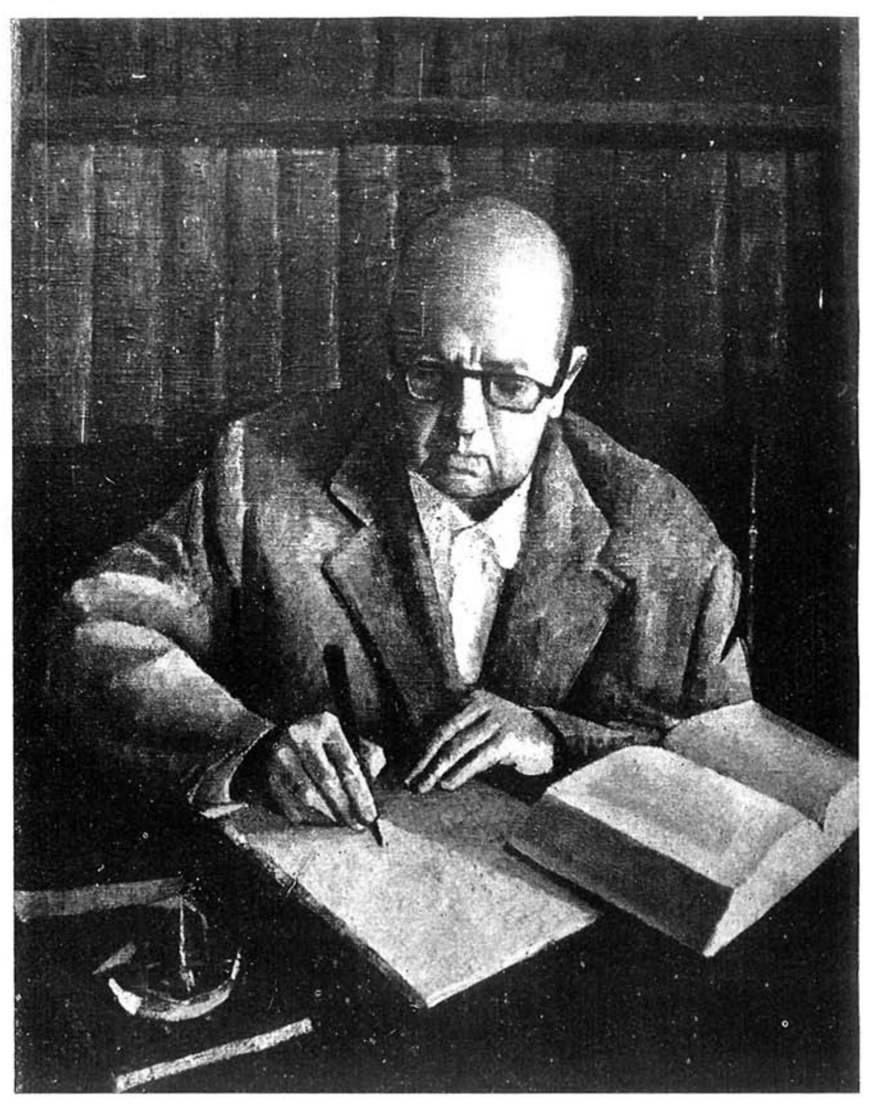
En el homenaje ofrecido por las Universidades de Cleveland



Con Mr. Ivar Ivask en la Universidad de Oklahoma



En una conferencia universitaria, acompañado de M. J. Flip, E. Rivers, G. Bleiberg y P. H. Dust (1973)



Retrato, por José Vento (1949)



Retrato, por Cristóbal Toral
(Reproducido con la autorización de la Hispanic Society of America)

EL SUSTANTIVO SIN ACTUALIZADOR EN LAS «SOLEDADES» GONGORINAS

Rasgo estilístico que siempre me ha sorprendido al leer el *Polifemo* y las *Soledades* es la extraordinaria frecuencia con que el sustantivo aparece sin la compañía de actualizadores. Al descifrar en prosa los grandes poemas de don Luis, Dámaso Alonso, su máximo intérprete, tiene que añadir constantemente demostrativos, posesivos, indefinidos y artículos. Véanse algunas muestras:

Cual de aves se caló turba sonora
a robusto nogal *que* acequia *lava...*
(Sol. I, 633-634.)

... Del mismo modo que *una* bandada de pájaros se acoge para pasar la noche a las ramas de *un* robusto nogal que crece a la margen de *una* acequia.

... *Su vago pie de pluma*
surcar pudiera mieses, *pisar* ondas,
sin inclinar espiga,
sin violar espuma...
(1031-1034.)

Los vagos pies de pluma de estos mancebos podrían surcar el océano de *las mieses* y pisar el campo de *las olas*, sin tocar *las espigas*, sin rozar *las espumas.*

La delicia volante
de cuantos ciñen líbico turbante
el borní, cuya ala
en los campos tal vez de Melïona
galán *siguió valiente, fatigando*
tímida liebre, *cuando*
intempestiva salteó leona
la melionesa gala,
que de trágica escena
mucho teatro hizo poca arena.
(Sol. II, 762-771.)

El borní, delicia volante de todos los africanos que se ciñen con *el turbante líbico*, ave cuyo vuelo fue tal vez siguiendo por los campos de Melïona *uno de los famosos galanes* de esta región, el cual

iba dando caza a *una tímida liebre*, cuando de improviso *una leona* acometió al galán, convirtiendo en espantoso «teatro» de trágica escena *un breve espacio* de aquellas «arenas» africanas.

> ... *En* sombra tanta
> alas *desplegó Ascálafo prolijas,*
> verde poso *ocupando*
> *que de césped ya blando,*
> *jaspe lo han hecho duro* blancas guijas.
> (II, 886-890) (1).

En *aquella oscura noche* que formaba al volar la bandada de cuervas, desplegó *sus torpes alas* el búho (ave en que fue convertido Ascálafo), yendo a ocupar *un verde poso* —un montoncillo de tierra y hierba— en el cual el verde y blando césped estaba endurecido y veteado o jaspeado por *las blancas guijas* que habían sido mezcladas con él.

Podrían multiplicarse los ejemplos. Sin duda, el gran poeta barroco comprime y condensa sus formulaciones verbales, ahorrando elementos accesorios y desdeñando puntualizar lo que puede sobrentenderse. Creo que no será inútil estudiar los diferentes casos en que las *Soledades* ofrecen esta práctica, así como el margen permitido por el uso sintáctico normal a comienzos del siglo XVII, para medir hasta qué punto ha rebasado el poeta los cauces habituales. Complemento de ello será examinar los efectos expresivos logrados con tan frecuente preterición de actualizadores, e indagar los fines estéticos a que obedece. Dejaré a un lado los casos en que la lengua común usa o puede usar normalmente el sustantivo sin actualizador (nombres propios; enunciados de carácter general; distribuciones, antítesis, enumeraciones, etc.), para ocuparme solamente de aquellos en que la aparición del sustantivo escueto puede tener pleno valor estilístico. Tomaré como hilo conductor las distintas funciones sintácticas del sustantivo (2).

En el uso general el sustantivo que es *objeto directo* del verbo puede emplearse sin actualizador cuando no designa individuos o seres individuados («busco criado»); cuando representa realidades no numerables («bebimos *cerveza*», «tener *frío*», «sufrir *estrechez*»); en perífrasis de significación unitaria formadas por verbo cuasi vacío + sustantivo («tener *envidia*», «dejar *sucesión*»); cuando el conjunto

---

(1) Cito por la «Tercera edición publicada por Dámaso Alonso», Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956. Los fragmentos citados de la versión en prosa pertenecen a las páginas 136, 149, 176 y 180.

(2) Remito a los estudios ya clásicos de Charles Bally, Gustave Guillaume, Amado Alonso y a la restante bibliografía que cito en *«Un/una» as the Indefinite Article in Spanish*, Issues in Linguistics. Papers in Honor of Henry and Renée Kahane, Urbana, Illinois, 1973, 492-503, y en *El sustantivo sin actualizador en español*, que aparecerá en el Homenaje a Angel Rosenblat. Caracas.

constituido por el verbo + el objeto directo importa como signo valorable o como representativo de situación, categoría, hábito, etc. («tener *casa propia*», «no tomar *alcohol*»). En plural aparece en ocasiones donde el singular es insólito o imposible («coger *flores*», «decir *insensateces*»). No sorprende, pues, encontrar en las *Soledades* «tremola en sus riberas / pacíficas *banderas*» (I, 280); «a libar *flores* y a chupar *cristales*» (325); «*sueño* le ofrece a quien buscó descanso / el ya sañudo arroyo» (342); «*pira* le erige y le construye *nido*» (465). Pero no entran en los límites normales muchos otros ejemplos donde el poeta suprime el artículo o el posesivo con que el sustantivo hubiera quedado explícitamente vinculado a realidades previamente conocidas:

> ... *Cuando torrente de armas y de perros*
> ... tierno discurso y dulce compañía
> *dejar hizo al serrano,*
> ... *que... al venatorio estruendo,*
> *pasos dando veloces*
> número *crece y multiplica* voces.
> (I, 225-232.)

El tropel de armas y de perros «hizo que el serrano abandonara *el* tierno discurso que había comenzado y *la* grata compañía en que estaba» (3); al sumarse al grupo de cazadores, el serrano acrecienta *el* número y *las* voces de quienes lo componen (= '*su* número', '*su* vocerío'). Otras veces el artículo *el, la* suprimido por Góngora no obedecería en el discurso común a precedentes contextuales, sino a la especificación individualizadora aportada por un adjetivo: '*el* país de Hircania' es la única exégesis aceptable (4) para

> *¿Cuál tigre, la más fiera*
> *que* clima *infamó* hircano
> *dio el primer alimento*
> *al que —ya deste o de aquel mar— primero*
> *surcó, labrador fiero*
> *el campo undoso...?*
> (I, 367.)

Más frecuente es que se omita el artículo *un, una,* presentador del sustantivo cuando éste se refiere a realidades que por primera vez entran en el discurso. Cierta isla «cuya forma tortuga es perezosa»,

> *a pesar, pues, del agua que la oculta,*
> concha, *si mucha no, capaz ostenta*
> *de albergues...*
> (II, 197.)

(3) Versión en prosa de Dámaso Alonso, ed. cit. p. 124.
(4) *Ibíd.*, p. 128.

Desde la costa a que han arribado, los navegantes

... *Antiguo descubrieron alto* muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestuosa cano.
(II, 695.)

No siempre es fácil precisar el actualizador suprimido. En la dedicatoria al duque de Béjar, Góngora solicita que la cadena heráldica del prócer «honre al que, siendo libre, fue perseguido por la fortuna» (5). Se trata, pues, de la libertad específica de don Luis (¿su hidalguía?, ¿su altiva independencia?); pero literalmente los versos 34-35 dicen:

Honre suave, generoso nudo
libertad *de fortuna perseguida,*

lo que permite entender la recompensa ejemplar de '*una* libertad' dramatizada o de '*la* libertad' genérica, opuestas a los embates del azar.

De igual modo, en el epitalamio de la Soledad I se hacen votos porque Juno, en su carro tirado por pavos reales, acuda a sancionar con su presencia la mutua entrega de los esposos; pero se elude la mención con nombre propio:

Ven, Himeneo, y las volantes pías
que azules ojos con pestañas de oro
sus plumas son, conduzgan alta diosa,
gloria mayor del soberano coro.
(808.)

Podemos suponer '*la* alta diosa' o '*una* alta diosa'; pero así traicionaríamos al poeta, cuya voluntad ha sido que la alteza de la deidad, su 'categoría', se sobreponga a la persona individual de Juno, y para ello ha empleado el sustantivo común sin artículo, signo de lo conceptual.

El uso general de todos los tiempos admite que el sustantivo *término de preposición* vaya sin actualizador cuando no se refiere a realidades individuales dadas, por ejemplo en complementos de posesión o pertenencia («corona *de rey»*, «cuestión *de intereses»)*, indicaciones generales de lugar, tiempo, modo, materia, instrumento, causa, fin, calidad o concepto, agente, etc. («a *mano* derecha», «en *verano»*, «saber de *memoria»*, «traje de *seda»*, «escrito a *máquina»*, «lo acusaron por *envidia»*, «hacer algo en *desagravio»*, «tener *por consejero* a alguien», «atormentado *por remordimientos»)*, así como en locuciones y

(5) Versión en prosa de Dámaso Alonso, ed. cit., p. 116.

modos adverbiales (*a cuestas, de punta en blanco, calcular a ojo*). Dentro de estos cauces caben muchos ejemplos de las *Soledades:* «Lo que llevó la Aurora / *en celdas* de oro líquido, *en panales* / la orza contenía» (I, 326), «Político serrano / *de canas* grave, habló desta manera» (365); «Las duras basas abrazaron ellos / *con triplicado nudo»* (1060); «Agraviando / en *breve espacio* mucha primavera» (II, 339), etc. Ahora bien, Góngora rebasa los límites sintácticos corrientes al emplear sin actualizador términos de preposición referentes a seres u objetos individuales:

De trompa militar no, o destemplado
son de caja, fue el sueño interrumpido;
de can *sí, embravecido*
contra la seca hoja...
(171-174.)

Mientras la negación da carácter de clase a los dos agentes rechazados («de trompa militar»... «destemplado son de caja») y les permite ir sin artículo, el agente aceptado, *can*, designa a un individuo concreto de la especie, y en el lenguaje corriente necesitaría la anteposición de *un*. Sin contraste con términos negados, el artículo indefinido se omite en otros pasajes:

Con pie ya más seguro
declina al vacilante
breve esplendor de mal distinta lumbre.
(I, 58.)

Rémora de sus pasos fue su oído
dulcemente impelido
de canoro instrumento, *que pulsado*
era de una serrana...
(239.)

Al que —ya deste o de aquel mar— primero
surcó, labrador fiero,
el campo undoso en mal nacido pino
(371.)

Zodíaco después fue cristalino
a gloríoso pino,
émulo vago del ardiente coche
del Sol, este elemento,
que cuatro veces había sido ciento
dosel al día y tálamo a la noche
cuando halló de fugitiva plata
la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano u otro...
(467.)

La referencia concreta a la nave de Magallanes y Elcano hace que lo mismo se pueda pensar 'a *un* glorioso pino' que '*al* glorioso pino'. Pero, como antes al eludir el nombre de Juno, el poeta ha querido sustituir lo individual por la categoría: aquí, la concreta acción histórica por su definitiva ejemplaridad gloriosa.

En función de sujeto las posibilidades de que el sustantivo aparezca sin actualizador son mucho más reducidas. En español medieval y del siglo XVI podía darse ausencia de artículo con sustantivos en sentido genérico, nombres de oficio, gentilicios, colectivos, abstractos, etc., aun cuando no se refiriesen a conceptos o categorías, sino a realidades existentes; pero en tiempo de Góngora las reliquias de esta vieja posibilidad eran escasísimas. Sin dejar de tenerlas en cuenta, habremos de comparar el comportamiento del poeta respecto al sustantivo sujeto sin artículo ni determinativo, con el uso vigente hoy, que lo tolera en ciertos casos si es abstracto de cualidad, acción o fenómeno; y si designa seres animados, cuando se refiere a su proceder, valor o representación, no a individuos como tales; en ambos casos concede mayor margen al sustantivo acompañado de adjetivo calificativo (o equivalente de él) que al desprovisto de calificación; y finalmente es más tolerante con el plural que con el singular, sin duda porque el morfema de plural equivale en cierto modo a un actualizador cuantitativo: «se necesita *enfermera*», «se concede *moratoria*», «entra *frío* por las rendijas», «nos amenazan *calamidades*», «llegaron *soldados*», «*hombres enérgicos* superaron las dificultades», «*mala racha* se avecina», etc.

Dadas estas opciones, pertenecientes unas al uso general, otras al literario, no sorprende hallar en Góngora profusión de *sustantivos* que, sin artículo ni determinativo, pero *en plural y calificados por un adjetivo o equivalente,* desempeñan el papel de sujeto: «No bien, pues, de su luz los horizontes / —que hacían desigual, confusamente, / *montes de agua y piélagos de montes*— / desdorados los siente...» (I, 43); «Sobre corchos después, más regalado / sueño le solicitan *pieles blandas*» (164); [Unas torres en ruinas] «yacen ahora, y sus desnudas piedras / visten *piadosas yedras*» (219); «*Pintadas aves* —cítaras de pluma— / coronaban la bárbara capilla» (556); «*Bóvedas* lo coronan *de espadañas*» (II, 111); «*Generosos afectos* de una pía / doliente afinidad... / solicitan su pecho» (II, 635). La igualdad del patrón sintáctico puede ocultar la peculiaridad estilística de algún caso, como cuando el poeta soslaya el término específico «cisnes» para aludirlo destacando la blancura:

... Casta Venus —que el lecho ha prevenido
de las plumas que baten más suaves
en su volante carro blancas aves—
los novios entra en dura no estacada...
(I, 1087.)

Tampoco pueden considerarse transgresión de la sintaxis normal los *plurales sin calificativo:* «*Retamas* sobre robre / tu fábrica son pobre» (I, 103); «Mientras coronan *pámpanos* a Alcides, / clava empuñe Liëo» (830); «Ilustren *obeliscos* las ciudades» (934); «No el polvo desparece / el campo, que no pisan *alas* hierba» (1042); «Muchos ha dulces días / que *cisnes* me recuerdan a la hora / que huyendo la Aurora / las canas de Titón, halla las mías» (II, 393). La uniformidad sintáctica no es obstáculo para que cada caso responda a especial intención expresiva: *retamas,* sujeto gramatical, es predicado psicológico, pues se quiere resaltar que la pobre fábrica de la cabaña consiste en retamas sobrepuestas a troncos de roble. *Pámpanos* y *clava* son aquí las hojas de la vid y [el arma hecha de] una rama de árbol, pero a la vez los atributos conmutados de Baco y Hércules. En *obeliscos* se simboliza el afán de gloria propio de las ambiciones políticas ciudadanas. Los corredores no levantan polvo porque sus pies son [como] alas, y están inclusos, por lo tanto, en el aserto categórico, de validez general, «alas no pisan hierba». Por último, los cisnes de II, 393, han sido descritos versos atrás (251-260); si ahora el anciano no los menciona como «*los* cisnes que habéis visto» o «*aquellos* cisnes», es porque le interesa hacer notar que no le despiertan cada día jubilosos pajarillos, sino aves que cantan cuando se sienten próximas a morir (véase el v. 257): ese anciano ve el mar como un voraz, profundo campo de sepulcros (vv. 402-403). Recordemos que, según Gracián, el viejo, náufrago y quejumbroso Critilo es «cisne ya en lo cano y más en lo canoro».

El uso lingüístico general concede muy estrecho margen para que haga de *sujeto* un *sustantivo común no actualizado* y *en singular.* Sólo es posible en pasiva refleja («se vende *local*»), en ciertas frases negativas («no pasa *viajero* que no se asombre»), proverbios («*hombre pobre* todo es trazas»), sujetos compuestos («discutieron *marido* y *mujer*»), enumeraciones, distribuciones, etc. En cualquiera de estos casos la ausencia de actualizador corresponde predominantemente al sentido categórico o genérico del sustantivo, aunque en algunos quepa la referencia individual. En el siglo XVI había mayor tolerancia si el sustantivo estaba caracterizado por una calificación. Keniston (6) registra

(6) *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century,* Chicago, 1937, 20.53.

en Diego de Hermosilla: «*page grande* respondió una vez a un oficial»; y en Santa Teresa: «*alma ejercitada* paréceme lo entenderá». Lupercio Leonardo de Argensola, contemporáneo de Góngora, escribe: «*Celestial ninfa* apareció y me dijo...». En las *Soledades,* la ausencia de *un, una* ante sustantivo común, sujeto, en singular y con adjetivo o equivalente, es casi sistemática: «Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos *dulce musa*» (Dedic. 2); «Riscos que aun igualara mal, volando, / *veloz, intrépida ala*» (50); «Si *tradición apócrifa* no miente» (74); «*Limpio sayal,* en vez de blanco lino, / cubrió el cuadrado pino» (143); «Al tiempo que... / *purpúrea terneruela,* conducida / de su madre, no menos enramada / entre albogues se ofrece» (287); «Sobre dos hombros *larga vara* ostenta / en cien aves cien picos de rubíes» (315); «*Político serrano,* de canas grave, habló desta manera» (364); «*Alado roble* / no hay tormentoso cabo que no doble» (394); «Hoy te convida al que nos guarda sueño / *política alameda*» (522); «Mientras *casero lino* Ceres tanta / ofrece ahora» (861); «Y *dulce musa* entre ellas —si consiente / bárbaras el Parnaso moradoras— 'Vivid felices', dijo» (891); «Las dos partes rayaba del teatro / el sol, cuando *arrogante joven* llama» (982); «Si no tan corpulento, *más adusto / serrano* le sucede» (1012-1013); «Con todo el villanaje ultramarino / que a la fiesta nupcial, de verde tejo / toldado, ya *capaz* tradujo *pino*» (II, 32); «Cuantos les enseñó corteses modos / en la lengua del agua *ruda escuela*» (58); «Mástiles coronó no tan crecidos / *gavia no tan capaz* (273) (7); «Ronca los salteó *trompa sonante*» (710); «En sangre *claro* y en persona *augusto* / ...*príncipe* les sucede» (809-811); «*Avara* escondía *cuerva* / purpúreo caracol» (878). No pretendo agotar los ejemplos; frente a los muchos citados y otros más, no encuentro a lo largo de las dos *Soledades* sino cinco de *un* con sujeto acompañado de adjetivo, y otro con sujeto antecedente de relativo: «Centro apacible *un círculo espacioso* / a más caminos que una estrella rayos / hacía» (I, 573); «Las cisuras cairela / *un color que* la púrpura que cela / por brújula *concede* vergonzosa» (730); «Llegaron luego donde al mar se atreve, / si promontorio no, *un cerro elevado*» (II, 303); «Éfire, en cuya mano al flaco remo / *un fuerte dardo* había sucedido...» (481); «... Corona, si no escala, / las nubes... / *un baharí templado*» (853); «Taladra el aire luego / *un duro sacre*» (911). En estos seis casos excepcionales *un* parece estar en relación con el realce dado a la cualidad que expresan el adjetivo o cláusula adjetiva: *espacioso,* [*tal*] *que..., elevado, fuerte, templado* —es decir, con voracidad aumentada por la dieta—, *duro.* Su función es aquí la de artículo de intensidad.

---

(7) Más que 'una' entenderíamos aquí 'alguna gavia'.

Menos frecuente es la omisión de *el, la* ante sustantivo, de ordinario genérico o abstracto: «Más regalado / sueño le solicitan pieles blandas / que al príncipe entre holandas / *púrpura tiria* o *milanés brocado*» (I, 166); «*Náutica industria* investigó tal piedra» (379); «Cubren las que *sidón telar turquesco* / no ha sabido imitar verdes alfombras» (614); «Ostente crespas blancas esculturas / *artífice gentil* de dobladuras / en los que damascó manteles Flandes» (859); «Cuantos *pedernal duro* / bruñe nácares boto, agudo raya» (II, 584). Raramente se evita el artículo *el, la* cuando el sustantivo designa entes individuados; en dos de los ejemplos que he recogido, tal designación está velada por metáforas interpretativas: en «Honre *suave, generoso nudo* / libertad de fortuna perseguida» (Dedic. 33), la cadena del escudo, generosa por linajuda, lo es también como nudo que sujetará liberal y suavemente a quien se acoge a su patrocinio. En «si mucho *poco mapa* les despliega» (I, 194), la referencia al escaso panorama abarcable desde un lugar puntualmente fijado en el relato se desrealiza al interponerse la imagen *poco mapa*. En dos ocasiones se interfieren la individualidad de personajes mitológicos y la referencia genérica de sustantivos comunes ligados a aquellos por identificación metafórica o erudita. En I, 133, «ni de los rayos baja a las espumas / *favor de cera alado*», la mención general del favor cortesano, pródigo en caídas, se tiñe de individualidad con la alusión a la caída de Ícaro. En II, 831, Siringa no es sólo la caña única en que fue transformada, sino también la caña genérica o colectiva que oculta las orillas de una laguna:

Rebelde ninfa, humilde *ahora* caña,
los márgenes oculta
de una laguna breve.

No faltan veces en que no se sabe si lo esquivado por Góngora es el artículo *el, la* con valor genérico o el individual *un, una.* En la enumeración de animales de caza (II, 735-808) figura «grave, de perezosas plumas *globo*» que nos inclinaríamos a traducir por 'un búho', pues «desde el guante hasta el hombro a *un* joven cela» (791-794); en los versos que preceden han ido apareciendo *el* neblí, *el* sacre, *el* girifalte, *el* baharí y *el* borní, claramente genéricos, pero también «*el* azor britano», que a pesar del artículo *el*, «de *un* mancebo serrano / el duro brazo débil hace junco» (783-786), lo que, como en el caso del búho-globo de plumas, parece convenir a un único ejemplar. La misma ambigüedad nos acecha poco después en «*Can*, de lanas prolijo, / número y confusión gimiendo hacía» (799). Las comparaciones son terreno propicio para anfibologías de esta clase: «Cual del rizado verde botón donde / abrevia su hermosura *virgen rosa*» (I, 728); «*Lú-*

brica no tanto / *culebra* se desliza tortuosa / por el pendiente calvo escollo, cuanto / la escuadra descendía presurosa» (II, 824); *Despedida* no *saeta* / de nervios partos igualar presuma / sus puntas desiguales» (844). Pero en las comparaciones la construcción sin actualizador no es privativa de Góngora (8).

Los colectivos *multitud, muchedumbre, cantidad* y otros semejantes, determinados por *de* + complemento, pueden, sin actualizador, funcionar como sujeto en el uso general. Góngora se toma la licencia de emplear así otros colectivos que ordinariamente requieren actualización: «Con gusto el joven y atención le oía / cuando *torrente de armas y de perros* / tierno discurso y dulce compañía / dejar hizo al serrano» (I, 223); «*Escuadrón de amazonas*, desarmado, / tremola en sus riberas / pacíficas banderas» (278); «Cual *de aves* se caló *turba canora* / a robusto nogal» (633); «*Terno de gracias* bello, repetido / cuatro veces en doce labradoras, / entró bailando numerosamente» (888); «Cual suele de lo alto / calarse *turba de invidiosas aves*» (989); «Entre unos verdes carrizales donde / *armonïoso número* se esconde / *de blancos cisnes*» (II, 251-252). Aunque *número* puede ser sujeto sin actualizador cuando lo acompañan calificativos como *gran, escaso, ecesivo, bastante, sorprendente, inesperado, temible*, etc., es raro que lo sea cuando el adjetivo, como *armonioso*, no se refiere a la cantidad ni a los efectos que ésta produce.

En el siglo XVI subsistían casos —muy abundantes en español medieval— en que aparecen sin artículo nombres de parentesco determinados mediante *de* + sustantivo («se casa con *hija* del príncipe de Bearne», «era casado con *hermana* del dicho rey Charles» (9). Este uso arcaizante confluyó sin duda con la decidida preferencia de Góngora por el sustantivo escueto, en un pasaje donde una vez más se recuerdan las *Metamorfosis:* un álamo —árbol en que fueron transformadas las hermanas de Faetón— muestra en sus ramas un palomar construido allí, en sus años mozos, por quien ahora es viejo ya:

Hermana de Faetón, *verde el cabello*
les ofrece el que, joven ya gallardo,
de flexuosas mimbres garbín pardo,
tosco le ha encomendado, pero bello.
(II, 263.)

(8) Se da en la poesía de todos los tiempos: «Blanco era el uno como *piedras christales*, / el otro plus vermelo que *vino de parrales*» (Berceo); «¡Oh más dura que *mármol* a mis quejas!» (Garcilaso); «Como *garza real* alta en el cielo» (Cetina); «Como *perro olvidado* que no tiene / huella ni olfato...» (Antonio Machado); «Tan leve, tan voluble, tan lijera / cual *estival vilano*», «Como *médanos de oro* / que vienen y se van son los recuerdos» (J. R. Jiménez). En prosa, Santa Teresa escribe, hablando del alma en sus primeras experiencias místicas: «como *avecita* que tiene pelo malo, cansa y queda». En el coloquio diario, «me acosan como *fieras*», huyó como *alma* que lleva el diablo», etc.

(9) Keniston: *Loc. cit.*

Sin actualizador, sin calificativo ni determinación con *de*, los ejemplos de sustantivo singular sujeto son pocos, pero variados. La elusión de *un, una* es clara en I, 634, «a robusto nogal que *acequia* lava / en cercado vecino», y en II, 834, «Una laguna breve / a quien *doral* consulta / aun el copo más leve / de su volante nieve» (ese doral morirá poco después destrozado por las garras de un baharí); hay que sobrentender *la* genérico en I, 380, «cual abraza *yedra* / escollo», y en II, 848, «en vano podrá *pluma* / vestir un leño como viste un ala»; y cabe dudar entre *el* genérico o *algún* en II, 399:

... Aquel morro difícil, cuyas rocas
tarde o nunca pisaron cabras pocas
y milano *venció con pesadumbre.*

Frente a estos cinco casos hay seis con artículo *un, una* (10), y no cuento, por su abundancia, los de *el, la* ni los de otros actualizadores.

El sujeto sin artículo ni determinativo contiene frecuentemente una *interpretación metafórica de la realidad* aludida. Unas veces, apoyándose en el mito, la personifica: hemos visto ya «favor de cera alado», «Hermana de Faetón, verde el cabello», «Rebelde ninfa, humilde ahora caña», ejemplos a los que podría añadirse, entre otros, la frecuente identificación de Ascálafo con el búho (Sol. II, 887, 892, 976). Otras veces la metáfora tiene efecto muy distinto: eliminado el término correspondiente al sentido directo y suprimidos los nexos de la comparación, el sentido y valores del término metafórico general eclipsan la individualidad del ser real aludido. El desposado de la Soledad I (v. 803) y los labios de su esposa se transforman en abeja y acanto genéricos:

Mudos coronen otros [*pájaros*] *por su turno*
el dulce lecho conjugal, en cuanto
lasciva abeja *al* virginal acanto
néctar le chupe hibleo.

La metáfora presta nuevo ser, nuevo sentido, nuevos valores a la realidad mentada por el sujeto. La tabla que salva al náufrago se trueca en *piadoso miembro* de árbol; la fluencia impetuosa hace *torrente* del tropel; la actividad poética convierte en *musa* a una de las serranas; las espadañas cubren la choza a manera de *bóvedas;* la redondez del búho le da figura de *globo*. Desarrolladas así las metáforas, el lenguaje normal emplearía sin actualizador los que entonces serían complementos predicativos o preposicionales. Góngora los mantiene también sin él aun confiriéndoles papel de sujeto:

(10) Versos I, 187, 328, 768, 985, 995; II, 90.

Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto,
piadoso miembro roto
—breve tabla— delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino...
(I, 17.)

...Torrente *de armas y de perros...*
(223.)

...*Y* dulce musa *entre ellas... / dijo...*
(891.)

Bóvedas *le coronan de espadañas*
(II, 191.)

Grave, de perezosas plumas globo
(791.)

Con semejante transmutación el poeta presta a sus sustantivos-sujeto algo del valor conceptual, virtual o genérico que habrían tenido en otras funciones sintácticas.

En el uso normal el *sustantivo que hace de predicado* necesita actualizador si la relación con el sujeto es de identidad: «Juan es *el hombre* que nos saludó ayer»; «Tus palabras son *mi esperanza»;* pero no lo requiere si la atribución incluye al sujeto en una clase, lo califica o lo valora: «Juan es *abogado»;* «Juan es *hombre de bien»;* «Tus palabras son *esperanza». Un, una* convierten la clasificación en identidad individualizando la clase al presentarla en uno de sus miembros, o enfatizan la intensidad de la valoración: «Juan es *un abogado»* o *«un hombre de bien»;* «Tus palabras son *una esperanza»;* «Aquello fue *un engaño».* En las *Soledades* no hay más predicados con *el* que los dos contenidos en el verso II, 129: «... La bebida muerte / que ser quiso, en aquel peligro extremo, / ella *el forzado,* y su guadaña *el remo»* (11). Con *un, una* aparecen tres: «Es el [corredor] más torpe *una herida cierva»* (I, 1043); «Bien que su menor hoja *un ojo* fuese / del lince más aguda» (1062); «Que siendo Amor *una deidad* alada...» (1089). Y ocho con posesivos, cuantitativos y ordinales (12). El total de predicados con artículo o determinativo es, por lo tanto, de 13 casos, contra 67 sin tal compañía. Tanta diferencia se explica por ser

(11) «La muerte que amenazaba ahogarme..., movida y obligada por la piedad, tuvo a bien librarme de sí misma, remando como forzado con su propia guadaña y conduciéndome hasta la costa» (versión en prosa de Dámaso Alonso, p. 155).

(12) Con posesivos, I, 102, 111, 203; II, 89-90; con cuantitativos, II, 354, 627, 902; con ordinal, I, 87.

la oración atributiva uno de los principales instrumentos sintácticos de que se vale Góngora para sustituir el universo real por otro donde seres y cosas se transfiguran mediante continuo descubrimiento de semejanzas y valores. En ese mundo, 'parecer', 'ser como' o 'ser como si', 'servir de' 'corresponder a', 'haberse convertido en', etc., se expresan decididamente con el simple «ser», cuyo predicado suele apuntar, más que a una realidad, a lo que el poeta la hace valer o representar: «*Pasos de un peregrino* son *errante* / cuantos me dictó versos dulce musa» (Dedic., 1); «[Del pino] piadoso miembro roto / —breve tabla— *delfín* no fue *pequeño* / al inconsiderado peregrino» (I, 18); «Rayos —les dice— ... / ... sed de mi fortuna / *término luminoso*» (64); «Un escollo, apacible galería, / que *festivo teatro* fue algún día / de cuantos pisan faunos la montaña» (188); «Cuando el que ves sayal fue *limpio acero*» (217, 'cuando en lugar del sayal que ves, yo vestía armadura'); «*Rémora de sus pasos* fue su oído» (237); «Seis chopos, de seis yedras abrazados / *tirsos* eran *del griego dios*» (II, 329); «Rompida el agua en las menudas piedras, / *cristalina sonante* era *tïorba*» (II, 350); «¿Qué mucho si *avarienta* ha sido *esponja* / del néctar numeroso / el escollo más duro?» (II, 628, 'si el escollo más duro ha bebido como absorbente esponja [= ha escuchado con avidez] la dulzura del canto'); «La admiración que al arte se le debe / *áncora del batel* fue» (II, 707, 'hizo que el barco se detuviese'). No falta algún ejemplo en que el poeta, invirtiendo el esquema habitual suyo, sitúa la metáfora en el sujeto y el término real en el predicado: «*Nieve hilada*, y por sus manos bellas / caseramente a telas reducida, / *manteles blancos* fueron» (II, 343-345).

La ausencia de actualizador se da también ante el *complemento predicativo* de verbos no atributivos, ya se refiera al sujeto, ya al objeto directo. La relación sobrentendida ofrece variedad semejante a la que hemos visto explícita con *ser;* para el predicativo referido al sujeto, 'siendo', 'siendo ya', 'convertido en', 'como', 'como si fuera': «Mientras el arroyuelo para oílla / hace de blanca espuma / tantas orejas cuantas guijas lava / de donde es fuente adonde *arroyo* acaba» (I, 561); «Campo amanezca estéril de ceniza / la que anocheció *aldea*» (657-658); «¿A qué piensas, barquilla, / pobre ya cuna de mi edad primera, / que *cisne* te conduzgo a esta ribera? / A cantar dulce y a morirme luego» (II, 544). Para el predicativo referente al objeto directo valdrían 'como' o 'en tanto que', si no indica el resultado de la transformación expresada por *hacer:* «Bates los montes, que de nieve armados, / *gigantes de cristal* los teme el cielo» (I, 8); «El promontorio que Éolo sus rocas / *candados hizo* de otras nueve grutas»

(448); «La virginal desnuda montería, / haciendo *escollos, o de mármol pario / o de terso marfil,* sus miembros bellos, / que pudo bien Acteón perderse en ellos» (488); «*Tumba* te bese el mar, vuelta la quilla» (II, 548). En todos estos casos el sustantivo en función predicativa no designa seres individuales, sino categorías, conceptos, situaciones, términos de proceso, etc., y por lo tanto la ausencia de actualizador es perfectamente normal.

Lo mismo ocurre cuando identificaciones metafóricas adoptan la forma de *construcciones absolutas,* suprimiendo la cópula verbal. Es procedimiento de condensación sintáctica muy gustado por Góngora (13): «*Piloto hoy la Codicia,* no de errantes / árboles, más de selvas inconstantes, / al padre de las aguas Ocëano... / dejó primero de su espuma cano» (I, 403); «Muros desmantelando, pues, de arena, / *centauro ya espumoso el Ocëano* / —medio mar, medio ría— / dos veces huella la campaña al día» (II, 10); «Inficionando, pues, suavemente / las ondas el Amor, *sus flechas remos,* / hasta donde se besan los extremos / de la isla y del agua no los deja» (528); «*Llave de la alta puerta / el duro son* —vencido el foso breve / levadiza ofreció puente no leve / tropa inquïeta contra el aire armada» (713); «El neblí, que, *relámpago su pluma, / rayo su garra,* su ignorado nido / o lo esconde el Olimpo o densa es nube...» (745-746); «*Corvo acero su pie,* flaca pihuela / de piel lo impide blanda» (756).

Finalmente, otro patrón sintáctico favorito de Góngora es *la aposición,* usada casi siempre por él como comentario interpretativo del nombre a que la aplica. Casi siempre encierra una metáfora y muchas veces una valoración. En el lenguaje normal la aposición-comentario suele ir sin actualizador (14), y así sucede en las *Soledades:* «¡Oh tú, que de venablos impedido / *—muros de abeto, almenas de diamante—* / bates los montes...!» (Dedic. 6); «Vencida al fin la cumbre / —del mar siempre sonante, / de la muda campaña, / *árbitro igual e inexpugnable muro*» (I, 55); «Y la que desviada / luz poca pareció, tanta es vecina, / que yace en ella la robusta encina, / *mariposa en cenizas desatada*» (89); «Tú, ave peregrina, / *arrogante esplendor* —ya que no bello— / del último Occidente» (310); [Cien perdices] «tafiletes calzadas carmesíes, / *emulación y afrenta* / aun de los berberiscos» (318); «Y premïados graduadamente, / advocaron a sí toda la gente, *—cierzos del llano y austros de la sierra—* / mancebos tan veloces...» (1026); «El travieso robalo, / *guloso de los Cónsules re-*

(13) Véase Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora,* Madrid, 1935, pp. 167-174.

(14) A veces, como en la atribución clasificadora, *un, una* individualiza la aposición-comentario. Trato de ello en el citado estudio *El sustantivo sin actualizador en español,* próximo a aparecer.

galo» (II, 101); «Por seis hijas, por seis deidades bellas, / *del cielo espumas* y *del mar estrellas»* (II, 215); «El girifalte, *escándalo bizarro / del aire, honor robusto de Gelanda, /* si bien *jayán de cuanto* rapaz vuela» (II, 753-755); «Los juncos más pequeños, / *verdes hilos de aljófares risueños»* (II, 862), etc. No abunda, en cambio, la aposición que aclara o precisa el sentido del sustantivo a que se vincula: «Del... pino... / piadoso miembro roto / *—breve tabla—»* (I, 18); «Breve esplendor de mal distinta lumbre: / *farol de una cabaña»* (59). En un pasaje donde la aposición de *clavo* especifica el significado excesivamente vago de *aroma,* el poeta no se contenta con darle ese empleo trivial; y para convertirla en comentario, juega con dos acepciones de *clavo* y le hace designar, además de la especia, el instrumento que taladra y sujeta, en contraste con *espuela:*

... *Aquel aroma,*
clavo *no,* espuela *sí del apetito.*
(II, 496.)

El hipérbaton, tan característico de la poesía gongorina, hace frecuentemente que el sustantivo, al quedar distanciado de su actualizador, dé impresión de estar exento: «*Cuantos* me dictó *versos* dulce musa» (Dedic., 2); «D*el* siempre en la montaña opuesto *pino»* (I, 15); «Atento sigue *aquella* / —aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara— / *piedra,* indigna tïara / ... de animal tenebroso» (70-73); «A *la* que de un ancón *segunda haya* / ... salió improvisa» (II, 45); «*Esta* que le fiaré *ceniza* breve» (II, 170); «*Al flaco* da que me construyen *muro»* (II, 589); «No ya por *las* que daba / *estrellas* su cerúlea piel al día» (II, 819); «En *el* de muros líquidos que ofrece / *corredor* el diáfano elemento» (II, 928); «A *los* indignos de ser muros llega / *céspedes,* de las ovas mal atados» (II, 969-970). También produce efecto semejante la separación hiperbática del calificativo: «*Pollos*... si de las propias no *vestidos* / de las maternas plumas *abrigados,* / vecinos eran destas alquerías» (II, 954-955).

La enorme abundancia del sustantivo sin artículo ni determinativo en las *Soledades* está en estrecha relación con los caracteres esenciales de la creación gongorina. El universo real es en ella el punto de apoyo para un despliegue de fuerzas que se lanzan, como las aves de cetrería que el poeta describió genialmente, a captar insospechadas relaciones entre los seres, a sorprender identidades no imaginadas antes. Nuevas Metamorfosis son las *Soledades,* y no por la frecuencia con que recuerdan los mitos ovidianos, sino por la trans-

formación metafórica incesante que hace cambiar la esencia misma de los seres. En esa caza de altanería, que se remonta a los arquetipos para combinarlos después y lograr de su maridaje especies nuevas, lo virtual, categórico y genérico oculta los entes concretos: lo hemos visto repetidamente. Procedimientos sintácticos preferidos por Góngora para su labor relacionadora son la oración atributiva, los complementos predicativos, las construcciones absolutas y la aposición-comentario, estructuras todas ellas propicias al empleo de sustantivos no precedidos por actualizador. Pero, de otra parte, el poeta desbordó las posibilidades que la lengua común ofrecía al sustantivo escueto cuando era objeto directo, término de preposición y, sobre todo, sujeto. Para la lengua poética que estaba forjando quiso un sustantivo que, en español, tuviese resonancias sintácticas latinas y dispusiera de la plurivalencia con que el sustantivo latino se refería, sin marca exterior, ya a entes individuales, consabidos o no, ya a géneros y especies, ya a conceptos y esencias. Ahora bien, Góngora no latinizaba a ciegas: sabía que en español existían instrumentos lingüísticos de que el latín carecía —«sermo noster articulos non desiderat», de Quintiliano— y percibía con clarividencia que el no usarlos daba al sustantivo un tinte de esencialidad, lo desasía de las cosas para acercarlo a las ideas. La sintaxis de Góngora es consecuencia de su concepción poética del mundo, y a la vez, instrumento sabiamente aplicado al servicio de esa concepción.

RAFAEL LAPESA

Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID

UNA VERSION MODERNA DE LA «SOLEDAD» PRIMERA DE PEDRO ESPINOSA

En la convocatoria para reunir este homenaje a Dámaso Alonso se decía que el trabajo que se enviase al mismo tuviese relación o con la obra del maestro o con los campos de estudio en que él había realizado su labor de crítica literaria. Como me encuentro trabajando en la vida y en la obra del escritor antequerano Pedro Espinosa, uno de los más decididos defensores de Góngora, presentaré una aportación que coincide con lo que Dámaso Alonso hizo en 1927 cuando dio a conocer las *Soledades* gongorinas, y con ello puso al escritor cordobés en medio de la plaza mayor de la poesía de la época. La importancia de esta labor de Dámaso Alonso fue grande, tanto por lo que supuso para el conocimiento de Góngora, hasta entonces autor oscuro y en aquel punto casi de repente puesto en claro, como por lo que sirvió de lección para los poetas contemporáneos, que de esta manera encontraban un precedente del uso de la metáfora exaltada en el centro mismo de la literatura de los Siglos de Oro. Mi labor, mucho más modesta, consiste en presentar la primera *Soledad* de Pedro Espinosa (o Epístola I a Heliodoro) en una forma semejante, confrontando con el texto del poeta antequerano una versión mía en que procuro penetrar y poner de manifiesto la significación del poema en términos modernos y con las aclaraciones que estimo convenientes para que un lector de nuestro tiempo pueda apreciar la portentosa filigrana expresiva de Espinosa.

Espinosa, como he dicho, se encuentra entre los primeros poetas andaluces que comprendieron lo que Góngora pretendía realizar en su obra. Por de pronto, el poeta antequerano incluyó en sus *Flores de poetas ilustres* treinta y siete poesías de un Góngora todavía poco conocido, el mayor número de las que asignó a cualquier otro de entre los que escogió para su antología. La admiración de Espinosa hacia Góngora no buscó la vía del comentario, glosa o defensa de la teoría poética y de la práctica de la lengua implicada en el estilo de Góngora, sino que audazmente se puso a su lado escribiendo a la manera del cordobés y emulándolo en el sentido creador. Del modo que

lo logró en seguida puede darse cuenta el lector con la lectura de esta versión mía de la *Soledad* primera. Y esto lo hizo en fecha muy próxima a la difusión de las *Soledades* gongorinas, como pienso exponer en mis estudios sobre Pedro Espinosa. No creo, con todo, que esta *Soledad* sea tan temprana como pretendía Rodríguez Marín (1612 ó 1613); a mí me parece que fue escrita hacia 1614. Tampoco me parece que se refiera a la estancia del poeta como ermitaño en la Virgen de Gracia de Archidona, sino más bien alude a la época en que estuvo en la ermita de la Magdalena, en las cercanías de Antequera, pues el fondo alusivo de la naturaleza implícito en el poema lo juzgo más propio del paisaje de este último lugar que del primero.

Observará el lector que no incluyo en mi versión la canción en alabanza a la Virgen, que figura en el texto del manuscrito del Palacio Arzobispal de Sevilla recogido por Rodríguez Marín, pues la versión del British Museum no la trae y, de todas maneras, constituye una pieza independiente del conjunto de la Epístola. De estas cuestiones y otras más trato en mi edición y estudios sobre Espinosa.

En esta ocasión, y limitándome al espacio propio de las colaboraciones de este homenaje, doy el texto de la *Soledad* de Espinosa en un texto crítico, cuyo fundamento se encontrará en mi edición; y la hago seguir la labor de artesanía poética que supone la versión moderna que ofrezco a los lectores de hoy. En esta versión mía van entre paréntesis las extensiones que intercalo explanando lo que el poeta expresó de un modo conciso y pongo entre corchetes las explicaciones que creo adecuadas, como un añadido mío para que quede más claro el sentido de una palabra o de una expresión, cuando lo estimo conveniente. Por tanto, recomiendo al lector que lea mi texto sin hacer caso de estos paréntesis y corchetes, con lo que tendrá una versión fluida de la significación poética original. Y sólo en el caso de que quiera confrontar mi trabajo con el original acuda al auxilio de estos elementos que muestran la armadura de mi interpretación. De esta manera espero ayudar a la difusión de la obra de Pedro Espinosa; es un escritor con un portentoso sentido de la expresión en cuanto transforma una experiencia común en poesía a través de una exaltación de los procedimientos artísticos de la palabra. Así transmuta la realidad y la recrea en un ámbito nuevo en el que el lector queda sorprendido por la audacia de su imaginación y se siente arrastrado por el dinamismo espiritual que implica su poesía.

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de SEVILLA

SOLEDAD PRIMERA O EPISTOLA I A HELIODORO DE PEDRO ESPINOSA

I

I *¡Quién te diera volar con plumas de oro,*
que David deseó, que batió Arsenio,
a estas mis soledades, Heliodoro,
Cristo en Sión, no Venus en Partenio!
La capa a Putifar, la sombra al toro
deja, y huye en talares de Cilenio
la ostentación, el oro y las mujeres,
pues tanto vencerás cuanto huyeres.

II *¿Qué Circe en forma vil tu pie divierte,*
yendo a la muerte cierta y mal sabida?
Al sepulcro las lágrimas convierte,
pues cuanto vives, pierdes de la vida.
Nueve meses comido habia la muerte,
cuando naciste, de tu edad florida,
y menos vivirás cuanto más vives,
dando en manos de médicos caribes.

III *Yo aquí, a la orilla, Heliodoro hermano,*
pues padeció naufragio mi navío,
sirvo de señalarte con la mano
la sirte, en tu escarmiento y daño mio.
Del padre de los monstruos, Oceano,
ya rápido, ya atado en hielo frío,
viejo avaro, ligero te remontes,
ya en una religión o ya en los montes.

IV *Encrespe el mercadante en corvo pino*
las tablas de cristal en mar estraña,
y, abriendo senda donde no hay camino,
ultraje las espumas de su saña;
despliegue en puertos de la Aurora el lino,
o donde el sol sus trenzas de oro baña,
el Austro beba, o brisas de Calisto;
no quiero más que soledad y Cristo.

V *¿Qué es esto, Cristo mio? ¿Yo, en regalo?*
¿Vos, anegado en un turbión de enojos,
cosido con tres garfios en un palo?
¿Yo buscando lisonjas a mis ojos?
¿Yo en opinión de bueno, y Vos de malo?
¿Yo coronado de rosas, Vos de abrojos?
Mis pasos revocad; de culpa salga;
camino os siga; vuestra Cruz me valga.

VI *Convierte ya la vista cudiciosa,*
en tiernas, tibias lágrimas deshecho,

a esta tabla de flores, que es hermosa;
a las pías de Juno ha contrahecho.
Mira marchita la cerviz de rosa
y, entre claveles, blanqueando el pecho
de un mancebo que yace al aire frío,
bellísimo a mis ojos, Cristo mío.

VII Mira cárdeno lirio el rostro santo,
y el tirio carmesí del lado abierto.
¿Grita el león, y el hijo duerme tanto?
Plega el lino al abrigo de este puerto:
ven, llora aquí tus culpas con su llanto,
y al que mataste vivo, abraza muerto,
tal, que estos montes te parezcan rojos,
como quien, viendo al sol, lloren los ojos.

VIII Profese Italia plantas de Vitruvio,
Francia telares, y el persiano pompa;
rompa hielos del mar el anglio rubio,
y España a Potosí las venas rompa;
vuelque sobras de mesas el Danubio;
que, cuando aliento el Angel dé a la trompa,
lo que han sembrado cogerán; y advierte:
no ames cosa que dejes con la muerte.

IX Ven y verás por estos valles frescos
ensortijados lazos y follajes
y, brillando, floridos arabescos
prender espigas, trasflorar celajes;
estofados subientes de grutescos
arbolando cogollos y plumajes;
prósperos tallos de elegantes vides
trepando en ondas el bastón de Alcides.

X Cuando en carro de rosas venga el día,
aquí cantando himnos te levantas
y a los aires trasladas tu armonía,
trebejas con la arpa y psalmos cantas;
oh dulce, solitaria compañía
de Cristo, oh fértil riego de sus plantas,
con ojos más mojados que traviesos,
cogiendo gracias mientras siembras besos.

XI Será el flojel la felpa de la grama,
a los arrullos de la fuente fría,
y el pabellón y sargas de la cama,
festones de cambiante argentería.
Del sol no temas la redonda llama,
que en dulce sueño, aunque le pese al día,
te guardará el laurel que no recuerdes,
poniendo meta al sol con lindes verdes.

XII *En desiguales cuadras de una gruta*
do el culantrillo y musgo en barbas medra,
de aradas conchas y de tela bruta
viste rico gabán la tosca piedra.
Aquí te irás a una alcobilla enjuta
que el pavimento es jaspe, el tapiz hiedra,
no respirante venenoso tuho,
aunque en sus arcabucos mora el buho.

XIII *Cuando tu huerto, ya sin sol, regares,*
brindándole a las eras la bebida,
el gusto cebarás en los manjares
y rendirás la hambre a la comida.
Mil pasos entre calles de azahares
al rosario darás por despedida,
y sembrarás jaculatorias santas,
más regados tus ojos que las plantas.

XIV *Con pie curioso, por los verdes valles,*
construyendo períodos de parras,
el guarnecido arroyo de entretalles
verás, en trenzas de cristal, bizarras.
Verás trepando inexplicables calles
volcar su arena lo que el indio en barras,
y seguirás la margen de sus yerros,
ciñendo en breve anillo muchos berros.

XV *No falta aquí contra el azul celidro*
la bazahar, dos veces estranjera,
ni la aserrada pempinela y cidro,
betónica montés, vulgar cidrera.
En corcho sí, no en veneciano vidro,
conserva esconderás de escorzonera,
y el díptamo pisado y la carlina;
búrlate de cerasta peregrina.

XVI *No por la cuesta repitiendo huellas,*
mas pisando eliocrisos por tapete,
sube a una roca que presuma estrellas,
de esta sierra turqués, azul copete.
Concédanse a tus ojos selvas bellas;
rompe en abeto el mar sin pagar flete,
y siendo superior de cosas grandes,
habrás visto, pintado vivo, a Flandes.

XVII *Ambar hurtando de tu huerto el viento,*
con el peso las ramas humillando,
nectáreo honor disfrutarás contento,
los riegos en almíbares cobrando.

Luego reducirás al pensamiento
lo que disfrutó Adán, Cristo ayunando,
o si te agrada más, un Niño en fajas,
fruta del nuevo Adán, madura en pajas.

XVIII Cuando el líquido pie prendiendo al río,
de carámbano se armen los Triones,
los fueros que enviaste en el estío
ayudarás con soplos y tizones;
extranjero del mundo, y más del frío,
pagarás, las que debes, devociones,
a ti contento, mariposa al ceño,
al cuerpo leche y a los ojos sueño.

XIX Y cuando ya la noche envuelve en sombra
las cosas, siembra estrellas, llueve espanto,
y en alto horror aun el silencio asombra,
que la corneja ofende con su canto,
libre del sueño que el beleño escombra,
a cantar mis maitines me levanto,
y luego, de la Virgen, mi esperanza,
tal convivo en mi lira su alabanza.

★

XX Pagado este paréntesis de sueño
en lecho a que el armiño no se atreve,
en la canífera piel, no ecuóreo leño,
ondosos sueños sulco en urca breve;
dormido Palinuro, Argos pequeño,
navego al alba de rosada nieve,
hasta que con sus lirios me levanto,
a despertar las aves con mi canto.

XXI Abeja hiblia, en vagos desvaríos,
mordaz tomillo, azules romerales
cala, primero que a la Aurora el río
lave el pie azafranado en sus cristales,
tal, de las tirias rosas el rocío
de Cristo, dulce humor de mis panales,
solicito, y le ofrece mi porfía
cuanto pulsare y respirare el día.

XXII Sudor despeña de la alpina frente
un risco viejo que en zafir desata,
capítulo del curso de una fuente
que antes de comenzar se desbarata;

y antes que del rigor vía corriente
aquí, entre polvos líquidos de plata,
la calma que llovió el noturno mostro
con las cóncavas palmas robo al rostro.

XXIII *Restituyendo el agua al paño enjuto,*
que otra vez puede, viejo, ser hilado,
«Jam lucis orto sidere»... en tributo
pago, en silla de tréboles sentado;
y habiendo en nuevo sol el nuevo fruto
de mis labios a Cristo presentado,
antes de celebrar, mi vago acento
tal vuela espumas y navega el viento.

I ¡Quién te diera (con que poder) volar con plumas de oro [pues con plumas se vuela y también se escribe], (como las) que David deseó (para sus libros sagrados, como las) que batió Arsenio [cuando se retiró de la Corte y escribió sus obras ascéticas], (para que con ellas pudieras llegar) a estas mis soledades, Heliodoro, (donde te hallarías), como Cristo en Sión (Jerusalén) y no (como) Venus en (el río) Partenio [lugar en el que Diana, diosa de la castidad, solía bañarse].

La capa a Putifar deja, [como lo hizo José cuando dejó la suya en manos de la deshonesta mujer de este príncipe, según cuenta el *Génesis*, 39, 12]; (deja) la sombra al toro, y huye en (los) talares [o zapatos alados] de Cilenio [que es el dios Mercurio, nacido en Cilene], (de) la ostentación, el oro y las mujeres, pues tanto (mejor) vencerás cuanto (más lejos) huyeres.

VERSION MODERNA

(Los números romanos que encabezan las páginas se refieren a las correspondientes estrofas de la poesía)

II ¿Qué Circe [o sortilegio procedente de esta hechicera] tu pie divierte [o desvía] en forma vil [es decir, aparta tus pasos del buen camino] yendo a la muerte cierta y mal sabida [pues quieres ignorarla a voluntad]? A (la consideración del) sepulcro convierte [o vuelve] las lágrimas, pues (todo) cuanto vives, (eso mismo) pierdes de la vida.

Nueve meses (te) había comido (de tu vida) la muerte cuando naciste, de tu edad florida, y (cada vez) vivirás menos,

cuanto más vives, (sobre todo) dando en manos de médicos caribes [que los médicos son como salvajes caribes, de cruel fama, según cuentan los libros de América].

III Yo aquí, a la orilla, Heliodoro hermano, pues mi navío [imagen de la vida] padeció naufragio, sirvo (a lo menos para) señalarte con la mano la sirte [o sean los escollos en que me hundí], y esto en tu escarmiento y en daño mío.

(Por eso te pido que) ligero te remontes [o alejes] del Oceano, padre de los monstruos (marinos), viejo avaro [porque todo lo que puede llevar consigo, lo guarda en su seno desde siglos], (el Oceano que unas veces se mueve) rápido (y otras está como) atado en (el) hielo frío (de las aguas polares); (y te ruego que o) ya (ingreses) (en (una orden de) religión, o ya (te retires a la soledad como ermitaño) en los montes.

IV Encrespe el mercader (navegando), en (el) corvo pino (de los barcos, las aguas que por lo llanas parecen) tablas de cristal en (los espacios de la) mar extraña; y abriendo senda donde no hay camino [por cuanto antes no se había navegado por allí] ultraje (con su pertinacia aventurera) las espumas (de las olas, testimonio) de su saña.

Despliegue el lino [o velas de la nave] en puertos de la Aurora [que es decir, al amanecer] o (bien) donde el sol baña sus trenzas de oro [o sea, sus rayos dorados], beba el Austro [esto es, que se aprovecha del viento que sopla a mediodía], o (bien sea que se valga de las) brisas de Calisto, [que son las nocturnas, que vienen del lado de esta constelación]. (Eso haga el mercader, pues para mí) no quiero más que soledad y Cristo.

V ¿Qué es esto, Cristo mío? ¿Yo, (hallándome) en regalo? ¿Vos, anegado en un turbión de enojos, cosido [clavado] con tres garfios en (el) palo (de la Cruz)? ¿Yo, buscando lisonjas a mis ojos (cuando contemplo cuanto de hermoso creaste en el mundo)?

¿Yo en opinión de bueno, (y) Vos, de malo? ¿Yo, coronado de rosas, (y) Vos, de abrojos? Mis pasos revocad [apartad] (de por donde van, haced que) salga de culpa, (que) os siga (en el) camino, (haced que) vuestra Cruz me valga.

VI Convierte [dirige] ya la vista codiciosa, deshecho en lágrimas tiernas, tibias, a esta tabla [o cuadro] de flores, que es hermosa; (la tabla) ha contrahecho [imitado] (la variedad de colores que muestran en su plumaje los pavos reales, a los que se llamó) pías de Juno [porque estas aves arrastran el carro de esta diosa; las llaman pías porque este nombre reciben unas preciadas jacas exóticas cuya piel muestra como retazos de colores diversos].

Mira (cómo cae) marchita la cerviz (del Señor, del color) de rosa y, (mira de qué manera está) blanqueando el pecho de un mancebo que yace al aire frío, entre claveles (que adornan el altar), bellísimo a mis ojos, (oh) Cristo mío.

VII Mira el rostro santo (que es un) cárdeno lirio, y el tirio [rojo color] carmesí del lado abierto (por la lanzada). ¿Grita el león, y el hijo duerme tanto? Plega el lino [esto es, recoge las velas] al abrigo de este puerto.

Ven, llora aquí tus culpas con su llanto, y al que mataste vivo (con tus pecados), abraza muerto; (míralo de) tal (manera) que estos montes te parezcan rojos, como quien, viendo al sol (de frente, le) lloren los ojos.

VIII (La gente de) Italia profese [esto es, estudie en los libros de las] plantas (arquitectónicas) de Vitruvio; (la de) Francia (esté ocupada con sus) telares, y el persa (se enorgullezca de su) pompa; el rubio inglés rompa (en sus navegaciones los) hielos del mar, y España rompa al Potosí las venas (buscando plata en sus montañas).

El Danubio vuelque (en su corriente) sobras de mesas (de los banquetes de sus ribereños). (Que ellos hagan esto, pero ten en cuenta) que, cuando aliento dé a la trompa [o sea, cuando sople] el Angel (del juicio final), lo que han sembrado, cogerán, y advierte: no ames cosa que dejes con la muerte.

IX Ven y verás por estos frescos valles ensortijados lazos [como los zarcillos de las vides trepadoras, y los cuadros de arrayán] y follajes y, brillando [por la fuerza de los colores], (verás) floridos arabescos prender espigas [esto es, rodear las flores a las espigas en los sembrados] (y) transflorar celajes

[esto es, aparecer al trasluz de los cielos cuando las flores suben por entre las ramas de los árboles].

(Verás también) estofados subientes de grutescos [que es decir, las hojas ascendentes que forman a modo de adornos grutescos, de sutiles oros estofados por el sol] arbolando [término de la marinería, que significa levantar palos y velas] cogollos (de las ramas) y plumajes [esto es, pájaros]. (Y verás) prósperos tallos de elegantes vides trepando en ondas (de pámpanos) el bastón de Alcides [o álamos, que son los árboles favoritos de Hércules].

X Cuando (al amanecer) en carro de rosas venga el día, aquí te levantas cantando himnos, y tu armonía (la de tus canciones) trasladas a los aires; trebejas [como si estuvieras jugando] con la[s cuerdas del] arpa y cantas salmos.

¡Oh dulce, solitaria compañía de Cristo! ¡Oh fértil riego (con lágrimas) de sus plantas (las de sus pies)! Con ojos más mojados que traviesos, (vas) cogiendo gracias (de favor) mientras siembras besos (devotos).

XI Será el flojel [o fino vello de las ricas telas] la felpa de la grama [esto es, la grama que cubre el campo de manera semejante a una tela, resultará tan delicada como si estuviese cubierta por el fino vello del flojel, que es decir como aterciopelada], (oyendo) los arrullos de la fuente fría (que predisponen al sueño. En medio del campo) el pabellón [o colgaduras] y sargas [o tapices] de la cama (serán) festones de cambiante argentería, [o sea, que los árboles parece que proyectan en el suelo como bordaduras de plata hechas sobre delicadas telas].

No temas la redonda llama del sol, (puesto) que en dulce sueño, aunque (con ello) le pese a (la luz de)l día, te guardará (la sombra d)el laurel de manera que no recuerdes [despiertes], poniendo meta (que no traspasen sus rayos) al sol con (las) lindes [o límites] verdes (de las hojas).

XII En (las) desiguales cuadras [o salas] de una gruta, donde el culantrillo y (el) musgo medra en barbas [esto es, que crecen por las paredes y forman como barbas], la tosca piedra (de las paredes parece que) viste rico gabán de aradas conchas y de tela bruta [por cuanto está adherido a las paredes].

Aquí te irás a (una parte de la cueva semejante a) una alcobilla enjuta [esto es, seca, sin humedad] (en la) que el pavimento es (como de) jaspe, la yedra (forma a manera de) tapiz, y no se respira ningún tufo venenoso, aunque en sus arcabucos [o espesuras de los inmediatos bosques] mora el búho (pájaro de mal agüero).

XIII Cuando regares tu huerto (al atardecer) ya sin sol, brindándole a las eras [o cuadros del regadío] la bebida (que es para ellas el agua de las acequias), el gusto cebarás (comiendo poco, como si fuere sólo el cebo de una trampa) en los manjares, (lo suficiente) para que el hambre se rinda a la comida.

Mil pasos (darás por) entre (las) calles de azahares (flores de los árboles del huerto, mientras rezas el) rosario por despedida (del día), y (con estas oraciones) sembrarás jaculatorias santas, más regados tus ojos (por lágrimas de contrición) que las plantas (por las aguas de las acequias).

XIV Con pie curioso [esto es, si caminas atendiendo a todo con diligencia] por los verdes valles, verás el arroyo, guarnecido de entretalles [o calados de plantas] (que va fluyendo por entre la vegetación) construyendo (como si fueran) períodos de parras [pues con tal orden se alinean las vides que parecen eso, períodos de un discurso oratorio bien trabado], (corriendo las aguas) bizarras, en (forma de) trenzas de cristal [tal es la transparencia que muestran y su ondulante disposición por entre las huertas].

Trepando por inexplicables calles [o sea, subiendo por los retorcidos senderos de la sierra], verás (en los arroyos) volcar su arena (el oro) lo que el indio (con las flotas trae) en barras, y seguirás la margen de sus yerros [esto es, que está tan enredado el cauce que parece que son ejemplo de equivocaciones de una buena alineación], ciñendo en (el) breve anillo (de sus vueltas y revueltas) muchos (espacios donde abundan) berros.

XV No falta aquí (en estos lugares de la sierra), como remedio contra (la mordedura del) el azul celidro [o culebra] (la piedra) behozar, dos veces extranjera [pues antes la traían los árabes, y ahora los portugueses], ni (tampoco) la (hierba) pimpinela, (de hoja) aserrada, (ni el) cidro, ni la betónica montés [o silvestre], ni la vulgar cidrera, [o sea la resina de cedro].

En (recipiente de) corcho sí, (y) no en (uno) de veneciano vidrio, esconderás (para guardarla) conserva de (hierba) escorzonera; y también el díctamo pisado [o poleo prensado], y la (hierba) carlina [que es una especie de cardo]. (Con todo esto previsto), búrlate de (la) cerasta (o víbora) peregrina.

XVI No (subiendo) por la cuesta repitiendo (las) huellas (de otros caminantes), mas (yendo a campo traviesa) pisando elicrisos [o flores de San Juan o manzanilla] (extendidos) por (el suelo como si fueran) tapete, sube a una roca (tan alta) que presume (o presiente tocar las) estrellas, (que) de esta sierra (parece que sea su) copete [o penacho, de color] turqués, azul.

(Si así lo haces), concédanse a tus ojos (la gracia de contemplar) selvas bellas; (el azul de los cielos es allí tan hermoso que parece que) rompe en(tre los bosques de) abeto el mar sin (que por eso tengas que) pagar flete (de navegante), y siendo (allí) superior [esto es, encontrándote en lo más alto, rodeado] de cosas grandes [como es el espectáculo que contemplas en torno, podrás decir que] habrás visto, pintado vivo, a Flandes (que es decir, lo más encarecido del mundo, pues para encarecer una cosa de mucho deleite se suele decir: «No hay más Flandes»).

XVII Mientras el viento (ande) hurtando (olores de) ámbar de tu huerto, humillando [quiere decir, doblando como si se humillasen] las ramas (cargadas) con el peso (de los frutos, tú) disfrutarás contento (el) honor nectáreo [esto es, el que te corresponde por el cultivo de los frutos], cobrando en (el dulce de los) almíbares los riegos (que empleaste en el cuidado de la huerta).

Luego reducirás al pensamiento [esto es, lo sujetarás a la disciplina de la meditación pensando sobre] lo que disfrutó Adán (en el Paraíso cuando aún estaba) ayunando [es decir, carecía de noticias de] Cristo [por no haber pecado todavía]. O si te agrada más (ocuparte de un asunto del Nuevo Testamento, meditarás sobre) un Niño en fajas, fruta del nuevo Adán [esto es, del Adán pecador], madura en pajas (la fruta, porque así se guarda, y el Niño Jesús, porque nació en un portal que hacía de pesebre y hubo que improvisarle una cuna con la paja).

XVIII Cuando, prendiendo el líquido pie al río, [esto es, cuando las aguas que corren por los cauces queden prendidas en su curso por el hielo] y los Triones [o estrellas principales de la Osa Mayor] se armen de carámbanos (que cuelgan de los árboles), los tueros que enviaste (a la leñera) en el estío ayudarás (a que se quemen en la chimenea) con soplos y tizones.

Extranjero [extraño, ajeno] del mundo, y más, del frío, pagarás (rezando) las devociones que debes, (de) ti (mismo) contento, (poniendo) mariposas al ceño [es decir, la alegría bullidora de la mariposa en el campo, opuesta al ceño severo y desabrido], (dando) al cuerpo leche (como alimento), y a los ojos, sueño (para que descansen).

XIX Y cuando ya la noche envuelve en sombra las cosas, (y ella) siembra estrellas (por los cielos nocturnos), llueve espanto (sobre el mundo por la oscuridad), y aun el silencio, que la corneja (de vez en cuando) ofende con su canto (vocinglero), (esta noche que) asombra (a la gente, sumiéndola) en alto horror, (yo) libre del sueño que el beleño escombra (para dentro de los ojos), me levanto a cantar mis maitines, y luego (de esta) tal (manera) convivo en mi lira su alabanza, de la Virgen, (con) mi esperanza.

XX Pagado este paréntesis de sueño [esto es, una vez que hube interrumpido el sueño para cantar maitines y la alabanza a la Virgen] en (un) lecho a(l) que el armiño no se atreve (a compararse en blancor, metido) en (el abrigo debajo de) lanífera piel, no (en) ecuóreo leño [esto es, no sobre las tablas de un navío en el mar], surco sueños ondosos [como mecido por las olas] (metido en) urca breve [pues la cama es como un lento navío de carga, de pequeñas proporciones].

(Como un) dormido Palinuro [que así se llamaba el piloto de Eneas], (metido en un) Argos [o navío de los Argonautas] pequeño, navego (hacia el) alba (que está poniendo los cielos como) de rosada nieve, hasta que con sus lirios [esto es, cuando todo se va poniendo claro] me levanto, a despertar las aves con mi canto (religioso).

XXI (Lo mismo que la) abeja hiblea cala (abatiéndose) en vagos desvaríos [yendo de aquí para allá] sobre el mordaz [o amargo] tomillo (y sobre los) azules romerales, primero que el río

lave a la aurora en los cristales (de sus aguas, para que vaya quedando cada vez más clara la luz del día) el pie azafranado (aún por los colores del amanecer),

tal, (de la misma manera) solicito el rocío de las tirias, [rojas] rosas de Cristo, dulce humor de mis panales [para mí su sangre derramada es como el rocío que buscan las abejas, pues me sirve de motivo en mis meditaciones], y (a El) le ofrece mi porfía (espiritual) cuanto pulsare [esto es, tuviese pulso vital] y respirare el día.

XXII Sudor despeña [es un modo de decir que el agua está cayendo en cascada] de la frente alpina [pues la cima de la montaña es alta como las de los Alpes] un risco viejo que desata en zafir (sus aguas) [pues son tan azules como esta piedra preciosa], capítulo [o parte] del curso de una fuente que antes de comenzar (a correr) se desbarata (en la caída).

Y antes que (el agua vaya por la) vía corriente del rigor (de los cauces), aquí, entre polvos líquidos de plata [pues esto parece el agua que cae con fuerza], (lavándome) con las cóncavas manos [esto es, disponiéndolas en forma de cuenco], robo al rostro la calma (del sueño) que (sobre él) llovió el nocturno monstruo (del sueño).

XXIII Restituyendo [esto es, devolviendo] el agua al paño enjuto [o seco, esto es, secándome el rostro con un paño] que (aunque) viejo, puede ser hilado [pues lo he conservado con cuidado], pago en tributo (el canto del himno del *Breviario* que comienza): «Jam lucis orto sidere» (cuyo texto latino significa lo mismo que estoy viendo, o sea que ya salió la luz del sol, mientras estoy) sentado (en el suelo sobre la hierba como si estuviera) en silla de tréboles.

Y habiendo presentado a Cristo en (la luz del) nuevo sol (naciente) el nuevo fruto en mis labios [o sea, los rezos de los oficios], antes de celebrar (la misa) el vago, [por errante], acento de mi canto tal vuela (como las) espumas (sobre las olas, y tal) navega (como) el viento (por los cielos).

LA LIRICA DE GIL VICENTE: ESTRUCTURA Y ESTILO

Para mi querido Dámaso, que a los lectores españoles reveló, hace cuarenta años, el mundo encantado de la lírica vicentina (y a mí, hace un cuarto de siglo, el de la poesía ibérica: a joy forever).

La palabra *estructura* se ha vuelto, de algún tiempo a esta parte, un significante quisquilloso. El significado que se le atribuye aquí encaja menos con cierto estructuralismo «ortodoxo» que con la formulación de Umberto Eco, para quien ese vocablo enfoca no la consistencia física de una obra —*su forma*—, *sino la posibilidad de desmenuzarla* en un sistema de relaciones y aislar entre éstas las que son comunes a otros sistemas comparables: «La estructura... de una obra», para Eco, «es lo que ella tiene en común con otras obras». Por *estilo,* en cambio, entiendo exactamente lo contrario: el estilo de una obra será lo que ella *no* tiene en común con otras obras, y constituye su última e irreductible unicidad. Pero veremos luego cómo a cierto nivel estos dos conceptos antitéticos se funden.

En un libro de próxima publicación (1), he intentado analizar ciertos procedimientos fundamentales del arte del primer dramaturgo portugués: algunos de los métodos de composición que, al libertar las fuerzas creadoras de Gil Vicente, tornaron posible el teatro experimental que hace de él no sólo el primero sino el mayor dramaturgo de su país. Como hombre agobiado constantemente por compromisos oficiales, tuvo que optar en muchas ocasiones por la vía de menos resistencia: era el precio de su evolución como autor teatral. Lo que pasa es que esa opción le permitió al mismo tiempo, paradójicamente, abrir sendas nuevas. Resumiendo, enumeraré rápidamente algunas: empleo de la iconografía religiosa (vidrieras y escultura) para solucionar problemas de composición dramática; utilización de canciones líricas para desarrollar la intriga y la caracterización psicológica de los personajes; conversión del momo en verdadero teatro; primera imitación portuguesa de una obra griega; primera dramatización conocida de las lloras canónicas; ídem, de la parábola del Buen Samaritano; ídem, de la novela de caballerías.

---

(1) *Gil Vicente: espíritu y letra,* Madrid (en prensa).

También al enfocar la versificación de sus piezas damos en seguida con indicios de prisa, cuando no de descuido. Todo colabora para dar una sensación de improvisado, desde los ripios cuyo único propósito es patentemente el de cumplir con las exigencias de métrica y rima, hasta la irregularidad de las estrofas mismas, que se achican y ensanchan a la buena de Dios. Es que la profesión de poeta era tan inexistente como la de dramaturgo. Si el dramaturgo Vicente era más que nada un funcionario, trabajando en un contexto cortesano, el poeta era algo así como un juglar, encuadrado —voluntariamente, al parecer— en una tradición oral y popular que nunca dio mucha importancia a las minucias formales para las que él mismo ni tiempo ni paciencia debió tener. Y sin embargo persistimos en considerarle un poeta sin rival en la lírica portuguesa entre don Dionís y Camoens, o en la castellana antes del petrarquismo.

Hay que distinguir entre el verso dramático de Vicente y las poesías líricas que se encuentran desparramadas a lo largo de sus obras, sumando cerca de ciento cuarenta composiciones con unos cuatro mil versos. La antología de Dámaso Alonso, y las posteriores de Almeida Lucas y Thomas Hart, todas selectivas, no dejan sospechar una producción lírica tan abundante, que bien merece una edición crítica y completa (2).

El conjunto de la poesía lírica vicentina demuestra en escala menor, y por lo tanto más abarcable que la dramática, cierta tendencia para ahorrar esfuerzos que en ésta se presenta como un equilibrio de defectos —los ripios y comodines de la versificación dramática— compensados por innovaciones, pero que en la lírica se manifiesta más bien en la elección de formas estróficas y la manera de tratarlas.

La clásica cantiga galaicoportuguesa, con las repeticiones y las perspectivas cambiantes que le da su construcción paralelística, recuerda, por su modo de ahorrar trabajo, las múltiples variaciones dramáticas que Vicente acostumbra construir sobre un solo tema. Cuando al paralelismo corriente se agrega el artificio de *leixa-pren*, la parte conceptualmente superflua (que desde luego no lo es *poéticamente)* puede a veces alcanzar, respecto a la parte propiamente «informativa», una proporción de más de dos a uno, como en esta típica cantiga de cuyos cuatro versos conceptuales, multiplicados por la combinación de refrán y *leixa-pren*, se consigue tejer un poema nada menos que de trece versos métricos:

---

(2) Ahora en activa preparación; cito aquí por la *Copilaçam* de 1562.

Del rosal vengo mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido,
vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro;
vengo del rosale.

Del rosal vengo mi madre,
vengo del rosale.

(*Cop.*, 181b)

Así un poema de este tipo, como una peonza que después de lanzada sólo necesita un nuevo toque de zurriago cuando está en peligro de tambalear, pasa virtualmente a escribirse a sí mismo.

Por otra parte el castizo villancico castellano, que tantas veces recurre a la tradición, oral o escrita, para su estrofa inicial —el «mote ajeno» que enuncia el tema y constituye el núcleo del cantarcillo, dejando sólo la glosa por escribir—, puede compararse, *mutatis mutandis*, a las numerosas piezas vicentinas basadas en un tema o una historia preexistentes.

Si es cierto que las composiciones paralelísticas de Gil Vicente no constituyen la sexta parte de su producción lírica, sumando tan sólo veintiuna, éstas abarcan indudablemente la mayoría de las más conocidas y admiradas; y ocurre que son todas de estribillo inicial, o sea la forma lírica que mejor individualiza y define a Vicente —la que para el lector medio se asocia espontáneamente al nombre del poeta— es un villancico, pero un villancico *paralelístico*, que por ello mismo acumula en sí las ventajas «economizadoras» de las dos formas sencillas respectivamente típicas del centro y el oeste de la Península. Añádase a esto que tanto en portugués como en español, Vicente se aleja de la rigidez matemática de la cantiga medieval gallega y se arrima a la tradición castellana del paralelismo esporádico, irregular, «open-ended». De esos veintiún villancicos paralelísticos esparcidos a través de su obra no hay ni uno solo que llegue al término normalmente previsible de su desarrollo: en todos, sin excepción, el delicado esquema simétrico se desquicia, ya sutilmente, ya con una sacudida brutal.

Pierre Le Gentil, en sus útiles notas sobre las composiciones líricas de Vicente, asegura que si bien éste no vacila en «prendre les initiatives que sa fantaisie lui suggère... il ne cherche pas systématiquement à sortir des usages établis». Le Gentil se refiere exclusivamente a las poesías *no* paralelísticas: de haber tenido presentes también las paralelísticas, quizá hubiera concluido más bien que incluso como poeta, Gil Vicente —según observa Eugenio Asensio, refiriéndose a su obra teatral— «cultivaba la discontinuidad y el salto brusco de la fantasía como recurso estético..., acaso como parte de una concepción de la vida». Daba la casualidad, eso sí, que aplicada a la poesía, tal concepción de la vida conducía directamente, otra vez, al ahorro del esfuerzo.

Volvemos así a comprobar la antítesis poeta popular —dramaturgo cortesano, pues un atractivo esencial de lo popular consiste exactamente en su irregularidad y aun imperfección—; pero el acto mismo de comprobar esa antítesis nos la ha mostrado resuelta en una estructura común, entendida como un sistema de relaciones comunes a obras distintas, las cuales, en el presente contexto, son la obra lírica de Vicente y su obra dramática.

La antítesis torna a cobrar validez, en cambio, al ser enfocada ya no desde una perspectiva estructural sino diacrónicamente, a través del desarrollo técnico de la obra vicentina en conjunto. Esto implica tener paciencia para llevar a cabo un experimento que las existentes ediciones de esa obra no hacen nada para facilitar: o sea repasarla toda en orden cronológico (en la medida de lo posible) para entresacar al mismo tiempo los ciento treinta y tantos textos líricos sembrados a lo largo de ella.

Quien se entrega a esta fatigosa pero no ingrata tarea tiene la recompensa de descubrir en seguida un fenómeno revelador: mientras que la técnica teatral de Vicente no deja de progresar, un poco a empujones, pero con un desarrollo perfectamente explicable que va de los incipientes remedos de la égloga salmantina a la cumbre señalada por la *Tragicomedia de Don Duardos,* en sus poesías líricas no se deslinda el menor indicio de evolución estilística. Lo único que evoluciona, aparte de su manera de aprovecharlas en el devenir de la acción, es la técnica que emplea para injertarlas físicamente en el fluir de su verso dramático.

Ya en el auto de *Los cuatro tiempos,* ensaya dos veces un método nuevo que aventaja con mucho a la simple abertura de un hueco en el diálogo para encajarle una poesía lírica. Sirva de muestra la célebre cantiga «En la huerta nace la rosa» (3), que se intercala estrofa

(3) Para las poesías no reproducidas en el texto vid. el Apéndice.

por estrofa, como un delicado contrapunto simbólico, entre trozos de la declamación pletóricamente vital de la Primavera.

Más que por superación de etapas, la evolución literaria de Gil Vicente se realiza cumulativamente. Se trata sin duda de otro aspecto de la frugalidad que su estrechez de recursos le impone: lo ya adquirido no es para ser desperdiciado. Así este proceso de fragmentación de la cantiga, una vez inventado, continuará siempre formando parte de su bagaje estilístico. Pero casi simultáneamente, en el auto de la *Sibila Casandra,* se le ocurre otra manera de desarticular un poema, dividiéndolo entre varios personajes. Es un método que aplicará sobre todo a la poesía religiosa, para variar la tonalidad y el interés de una larga oración: por ello transcribo en el Apéndice no el ejemplo más antiguo sino el más breve, «O Pastor Crucificado», que se reparte entre ocho personajes de la *Barca de la Gloria.*

Un par de años después de estas dos innovaciones, Vicente concibe una variante más elaborada de la primera, acentuando su aspecto contrapuntal e incorporándole la multiplicidad de personajes de la segunda. El prototipo de esta forma es este pequeño villancico del auto de *Mofina Mendes,* cantado por un ángel y entrecortado por las zafias irreverencias de un pastor:

Anjo. *Recorday pastores...*
André. *Ou de lá, que nos quereis?*
Anjo. *Que vos levanteis.*

André. *Pera que, ou que vay lá?*
Anjo. *Naceo em terra de Judá*
hum Deos soo que vos salvaraa.
André. *E dou-lhe que fossem tres,*
eu nam sey que nos quereis.
Anjo. *Que vos levanteis.*

(*Cop.,* 25ab)

El autor no tarda en darse cuenta de las potencialidades del nuevo método, y ya en el mismo año, según parece, lo desarrolla con más virtuosismo en el villacinco «Si dormis donzella», de la farsa *Quem tem farelos?,* puntuado repetidamente por los cínicos comentarios bilingües de dos criados y hasta por ladridos de perros. Ya no se trata de interrupción del diálogo por la canción sino al revés: es otro género que también se constituirá en adquisición permanente, y que ha de alcanzar el máximo de expresividad en el hermoso villancico «Halcón que se atreve / con garça guerrera», cantado por un coro de lavanderas en la *Comédia Rubena.* Esta canción seudopopular castellana se descompone para ser comentada a lo cortesano y en por-

tugués por un galán que, en diálogo con otro personaje, analiza con típicas sutilezas de cancionero el simbolismo de la caza de altanería.

La fragmentación de estas poesías, cortadas por el diálogo y la acción, tiene a veces un efecto parecido al del paralelismo, sirviendo como éste para crear el *suspense*, para retardar y exacerbar morosamente el deleite lírico; otras veces produce un repetido tirar y aflojar de la tensión afectiva. Cabe incluso poner en duda, por ello, la legitimidad de publicar semejantes poesías por separado, aisladas de su contexto. Sería del todo improcedente hacerlo, por lo menos, en el caso de la «cantiga de cantigas»: la antología en miniatura de estribillos sueltos engastados en un marco (ordinariamente narrativo, pero en Gil Vicente, por primera vez, dramático), de la que el cancionero medieval galaicoportugués ofrece media docena de ejemplos, y que culmina en el famoso «villancico» (que por ninguno de los criterios posteriores podría denominarse así) atribuido ya al marqués de Santillana, ya a Suero de Ribera. Después de un tímido ensayo en *A Frágoa D'Amor*, la cantiga de cantigas aparece plenamente dramatizada en el *Don Duardos*, en el primer encuentro del protagonista con Flérida, en el jardín de ésta.

Los repetidos contrapuntos entre verso cantado y verso recitado, entre lo cómico y lo serio, castellano y portugués, estilos popular y cortesano, floja tensión del verso dramático y momentos de intensidad marcados por las canciones líricas intercaladas en él —todo esto constituye otra faceta de la irregularidad y discontinuidad que se descubren en diversos aspectos de la obra vicentina.

Del enfoque diacrónico hemos vuelto sin advertirlo al estructural, y a la irregularidad como elemento conciliador de la antítesis de poeta popular y dramaturgo cortesano: veamos ahora de conciliar también la de estructura y estilo.

En la medida en que es posible reducir la obra poética y dramática de Gil Vicente a una estructura común que al mismo tiempo le distingue de cualquier otro autor, diremos que tiene un estilo personal. Pero existen también estilos colectivos. Así como las obras individuales de un determinado artista pueden analizarse en términos de las relaciones que tienen en común con sus otras obras pero no con las de otro artista, del mismo modo las obras de una colectividad lingüística o cultural serán reducibles a una estructura de relaciones mutuas con las demás obras de esa colectividad y privativas de ella. Esas relaciones, vistas desde la perspectiva de lo común, constituyen una estructura; vistas desde la de lo diferencial, individualizan un estilo.

«Casi hasta ayer», afirma Francisco Rico en un notable libro reciente (4), rechazando las tentativas de identificar lo literario y lo individual, «la literatura se concibió como un lenguaje tradicional, aplicado a dar vueltas y más vueltas a un puñado de nociones y procedimientos». En tiempos de Gil Vicente existían en la Península, desde siglos, dos estilos poéticos colectivos: el estilo culto de los *Cancioneros generales* de Castillo y Resende, que hereda el tono de la cantiga de amor, y el estilo popular de los villancicos tradicionales, continuadores de la jarcha y la cantiga de amigo. El primero es por esencia «literario», es decir, escrito; el segundo es de raíz oral y juglaresca; y la maestría de Vicente en ambos es tan acabada que él no consigue, o no le interesa, tener un estilo propio personal.

No le interesa en parte, quizá, porque su vida coincide más o menos exactamente con el período áureo de los dos estilos colectivos. Pero no cabe duda de que hay en él una predisposición natural para el segundo. Tan es así que cuando consideramos el conjunto de su obra poética lado a lado con el de la lírica popular, tal como nos la conservan las antologías contemporáneas suyas y las modernas de Alonso y Blecua, Torner, Margit Frenk, Antonio Sánchez Romeralo, etc., no podemos menos de reconocer que tienen una estructura común. Dicho de otro modo: el estilo lírico de Vicente se integra y sume tan completamente en el de la poesía popular que no deja rastro de sí.

Romeralo aspira declaradamente a fijar los caracteres dominantes del estilo popular: el andamiaje de formas, temas, motivos, efectos, fórmulas léxicas y sintácticas, etc., que le dan su unidad estructural. No será preciso documentarlos todos en la obra vicentina para demostrar que forman entre ella y la lírica tradicional una red de correspondencias mutuas. Una, que ya queda ampliamente comprobada de ambos lados, es la irregularidad. Otra, la ausencia de evolución estilística, fue estudiada por mí en relación con la lírica popular, hace tres años, en una conferencia inaugural de cátedra (5), y confirmada después independientemente por Romeralo con gran acopio de datos facilitados por el *Computer Centre* de la Universidad de Wisconsin.

Yo dije entonces que si el núcleo del villancico popular se mantiene fijo desde mediados del siglo XV hasta fines del XVI, esta inmutabilidad se debe a una oculta reserva de medios estilísticos que no dependen de la moda y de las alteraciones del clima intelectual, precisamente por no ser medios intelectuales. La conocida escala tipológica que elaboró Dámaso Alonso para medir el relativo conte-

(4) *El pequeño mundo del hombre,* Madrid, 1970, 43.

(5) *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse,* Londres, 1970, 38-9; cfr. Romeralo: *El villancico,* Madrid, 1969, 85, 207 y ss.

nido imaginativo, afectivo y conceptual de los estilos, aplicada al de la lírica tradicional, revela en él una casi total subordinación del concepto a la imagen, y de ésta a la emoción, pues la colectividad que lo produce y consume prefiere la síntesis al análisis, el símbolo a la metáfora, y la coherencia emocional a la lógica discursiva (6). Lo singular de ese estilo es que como las imágenes no son metáforas sino símbolos, la emoción, gracias al carácter arquetípico del simbolismo, es impersonal y colectiva.

En este contexto, alude Romeralo (pp. 263-4), a un instinto de drama en la lírica popular, que tiene casi siempre «un encuadre dramático...: una acción, un lugar, un tiempo», y en la que «el poeta parece necesitar de unos personajes a quienes adjudicar los sentimientos que canta». Haciendo suya una expresión de Américo Castro, Romeralo atribuye esto a cierto «rubor de autoconfesión»; pero cualquiera que sea su origen, representa otra coincidencia palmaria con Gil Vicente.

Dada la vasta extensión del simbolismo tradicional en el tiempo y el espacio, cabe interpretar sus manifestaciones como vestigios de una modalidad primitiva del pensamiento, en la que el raciocinio lógico todavía no había abierto una brecha entre los objetos y nuestra aprehensión de ellos, y las relaciones entre fenómenos distintos aun no eran sentidas abstractamente sino como sólidas realidades. En el pensar prelógico subyacente a este tipo de simbolismo no se trata en el fondo de comparar entidades autónomas: el símbolo no se distingue del objeto que representa. De ahí una peculiar ventaja expresiva del simbolismo: la libertad con que pasa y repasa casi insensiblemente entre el plano simbólico y el literal, equilibrándose a veces, equívocamente, a medio camino. Entre los símbolos eróticos más universales, por ejemplo, figuran el agua, los jardines, las flores; pero al mismo tiempo un cañaveral a orillas del río, una ladera florida o una huerta pueden ser a la vez el símbolo y el sitio literalísimo de un encuentro amoroso, como revela la inquietud de la madre en el *Auto da Lusitânia* al encararse con una hija por turnos pálida y ruborosa:

—Donde vindes filha,
branca & colorida?

---

(6) Cfr. Rico 275, donde se comenta la conocida teoría de Roman Jakobson de los polos metafóricos y metonímico del discurso. Para nuestros fines sería preferible hablar respectivamente (como el mismo Jakobson en otras ocasiones) de principios de semejanza y contigüidad, o de polos *analógico* y metonímico, pues la analogía incluye tanto la comparación metafórica propiamente dicha, y la alegoría (métodos «intelectuales» y analíticos), como la simbólica (método intuitivo y sintético); cfr. *Lyra Minima*, 38-41.

—De laa venho madre,
de ribas de hum rio;
achey meus amores
em hum rosal florido.

—Florido, 'enha filha
branca & colorida?
(*Cop.*, 240bc)

La bella cantiga «En la huerta nace la rosa» utiliza esa misma simultaneidad de valores simbólicos y literales para soldar magistralmente en un solo poema una serie de motivos dispersos: huerta, rosa, riberas del río, el limón que significa a la vez el agridulce encanto virginal de la niña misma y la simbólica prenda de amor que da a su amigo:

En la huerta nace la rosa;
quierome yr allá
por mirar al ru[y]*señor*
cómo cantavá.

Por las riberas del rio
limones coge la virgo;
quierome yr allá
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

Limones cogia la virgo
para dar al su amigo;
quierome yr allá
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo;
quierome yr allá
[*para ver al ruyseñor*
cómo cantavá.]
(*Cop.*, 17bc)

Gran parte del ambiente misterioso de este poema —su atmósfera de magia y ensueño— se debe a una sensación de tiempo suspendido, creada por la curiosa mezcla de formas verbales: presente indefinido en *nace la rosa;* futuro implícito en *quierome yr;* el imperfecto de ilusión, tan típico del romancero y de los juegos infantiles, en *cómo cantavá* y, sobre todo, en *limones cogia:* cuasi repetición de *limones coge,* cuatro versos antes, como si se quisiera excluir adrede cualquier distinción real y efectiva entre presente y pasado. La impresión

que resulta es de penetrar en un recinto encantado y primaveral donde en vez de oírse, el ruiseñor se ve, y donde el sol se ha detenido para siempre en el cenit. Como en otro maravilloso poema (de Jorge Guillén), son «Las doce en el reloj...: Todo, completo». Lo que encierra ese mágico fanal cristalino es el conocido *locus amoenus* de la retórica medieval, pero con su amenidad milagrosamente perfeccionada por la exclusión del Tiempo (7).

En esto reconocemos una vez más la identificación de Gil Vicente con la mentalidad colectiva: una mentalidad que aun hoy desconoce en parte la distinción tajante entre el tiempo histórico y lineal y un pasado mítico, compuesto de eventos arquetípicos eternamente renovados por el ritual. Como acabamos de ver, esta concepción ambigua del Tiempo se refleja hasta en un dominio tan puramente estilístico como el de la morfología verbal.

Por cierto que para constatar el sesgo mitopéyico del pensamiento tradicional, la mezcla de tiempos verbales es casi tan reveladora como el célebre mito del Eterno Retorno. De lo que se trata en ambos casos es de la concentración del interés en cómo se produce una acción y en lo que resulta de ella, más que en la mera secuencia o seriación de los hechos. Para quien no tenga el principio de causalidad metido en la masa de la sangre, lo que cuenta es el qué y el cómo; el cuándo y el porqué apenas pasan de motivos de especulación más o menos ociosa.

La tendencia de la poesía narrativa tradicional a usar los tiempos del verbo como aspectos, a la manera griega o eslava, ha sido tratada por los profesores Gilman y Szertics, respectivamente, para el *Poema del Cid* y el romancero viejo. Como el mismo fenómeno en la *lírica* tradicional no había llamado la atención de los eruditos —y como es precisamente allí, a través de su relación con el simbolismo, que su verdadero significado y su lugar en el conjunto orgánico del estilo popular se revelan— aproveché la oportunidad de analizarlo con cierta extensión en mi *Lyra Minima* (pp.38, 41-4, 46-50); paso ya, por tanto, a otro fenómeno: éste tan inadvertido en la poesía narrativa peninsular, hasta hace bien poco, como en la lírica. Vamos por partes.

Cierto método de análisis cuya aplicación al estilo literario se asocia con el nombre de Leo Spitzer —el llamado «Círculo filológico»— consiste en aislar intuitivamente algún detalle superficial de un estilo o una obra para ver si es posible relacionarlo con otros de-

---

(7) Por cierto que el propio tópico del *locus amoenus* representaba patentemente la proyección imaginaria de una añoranza por el perdido Edén donde el Tiempo no había existido nunca; cfr. *Lyra Minima*, 43-4.

talles superficiales a través de un escondido centro vital, que por este mismo proceso se revela como tal centro. Así, en la obra vicentina, hemos rastreado sucesivamente la irregularidad, la falta de evolución estilística, el simbolismo, la impersonalidad y la intemporalidad, y hemos aportado siempre al mismo núcleo: el estilo popular. Parece legítimo invertir ahora el proceso, partiendo de ese centro ya garantizado y buscando en la superficie, para doble remache, una serie de detalles comprobadamente populares.

Sánchez Romeralo dedica casi doscientas páginas —la mitad de su texto— a la catalogación y análisis de los caracteres formales y estilísticos de la lírica popular, constatando la existencia de ciertos elementos constructivos. Para ejemplificarlos todos en la obra de Gil Vicente, bastará citar dos o tres de sus poesías más conocidas. Léase por ejemplo el comienzo de ésta, que ha sido llamada por Dámaso Alonso la más simplemente bella de la lengua castellana.

Muy graciosa es la donzella:
¡Cómo es bella y hermosa!

Digas tú el marinero
que en las naves vivias,
si la nave, o la vela, o la estrella
es tan bella...
(*Cop.*, 13a)

Los elementos fundamentales del poema popular, según Romeralo, constan de un sujeto (que puede coincidir o no con el sujeto gramatical), seguido o precedido de una declaración. Podríamos calificarlos en principio como elementos de tercera persona: el poema «suele decir 'algo' de ['algo'o] 'alguien'» (p. 149). Por ejemplo: *Muy graciosa es la donzella.* Con una ligera subida de temperatura afectiva, característica de las otras personas del verbo, la declaración irá sustituida o acompañada por una exclamación —*¡Cómo es bella y hermosa!*—, o por una exhortación o una pregunta, directa o indirecta: *Digas tú, el marinero... si la nave, o la vela, o la estrella / es tan bella.*

Como es natural, la exhortación o pregunta, reforzada a menudo por un vocativo, suele sacar una respuesta: *Donde vindes, filha, / branca e colorida? / —De laa venho, madre, / de ribas de hum rio.* Y a todos estos medios de intensificación afectiva —exclamaciones, exhortaciones, preguntas, apóstrofes— va asociada con frecuencia la reiteración: *Del rosal vengo, mi madre, / vengo del rosale* (*Cop.* 181ab).

Nada más fácil que ejemplificar también, a través de la lírica vicentina, todas las posibles combinaciones y permutaciones de estos

elementos: se trata, claro está, de enlaces sintácticos, que se traban y destraban a voluntad para construir los múltiples diagramas de fuerzas en que consiste el andamiaje genérico del poema. Lo que me interesa destacar ahora son más bien los elementos concretos que movilizan la sintaxis: las palabras y frases en que ésta se plasma, y que en gran parte (lo mismo que los personajes que movilizan la sintaxis dramática vicentina) son «prefabricadas».

Ya dijo Lope que sin *madre* y *niña* no había canción. Casi no la hay tampoco, a juzgar por la antología que cierra el libro de Romeralo, sin uno, por lo menos, de estos otros sustantivos igualmente cargados de afectividad (cito tan sólo los que se encuentran también en Gil Vicente): *amigo, amor, caballero, doncella, escudero, flor, garza, morena, ojos, pastor, romero, rosa, señora, serrana, vida, zagala*. Y esas palabras, en la lírica popular, no sólo se enriquecen, como esperaríamos, de sufijos diminutivos —*pastorcillo, serranica, zagaleja*—, sino que se combinan y explayan en frases enteras, de extensión muy variable: *madre, la mi madre; aquel caballero, madre; garrido amor, amores de mi vida, los mis amores primeros; mis ojos; mis ojuelos, madre; ojos de la mi señora;* etc.

Con la frase formulística penetramos en un terreno al parecer desconocido por los estudiosos de la lírica popular, si bien ya no, gracias a un importante artículo de J. M. Aguirre (8), por los de la poesía narrativa. A mí el artículo de Aguirre me hizo ver que yo llevaba un cuarto de siglo leyendo a Menéndez Pidal y entendiéndole al revés. Antes de entrar en esta tierra incógnita, pues, tengo que vencer el «rubor de la autoconfesión» y abrir un breve paréntesis de recuerdos personales.

Hace más de treinta años, yo era interno de un colegio entre los pinares de Nueva Inglaterra, en el Estado que era para el poeta Robert Frost el mejor de los entonces cuarenta y ocho. Recién llegado de las llanuras intrahistóricas (como diría Unamuno) del Medio Oeste, encontraba aquello exótico, casi diría «europeo»: en ese lejano invierno de la guerra rusofinlandesa, el paisaje de pinos y nieve se confundía en mi imaginación con el de Sibelius o Grieg; era algo así como una pequeña Escandinavia para andar por casa.

Al mismo tiempo era la veneranda tierra de los *Founding Fathers* y de las novelas de Melville y Hawthorne: el aire mismo parecía cargado de historia (¡Señor, si allí había casas con casi trescientos años!) y de literatura. Los domingos de salida, solía ir en bici-

---

(8) «Epica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva», *Romanische Forschungen*, 1968. Agradezco a J. M. Aguirre sus numerosos y agudos comentarios al borrador de este ensayo.

cleta a la costa —eran pocas millas—, y de allí se avistaba al anochecer el faro de las Dry Salvages, las islas del poema de Eliot. Cerca quedaba el Lago Walden, del filósofo-ermitaño Thoreau, y tampoco estaba lejos el Lago Edén, cantado por García Lorca diez años antes en un doble poema.

Pero de Lorca debía yo de saber entonces poco más que el nombre (y ese poco, sólo porque le habían matado); estaba aún en pleno aprendizaje de helenismo. Un helenismo, por cierto, bastante ecuménico. Me metía con gusto por los andurriales de la Κοινή y la δημοτική. Descubrí en la biblioteca un *Novum Testamentum Graece* con la versión en griego moderno en columnas paralelas, donde los erizados participios del original se remansaban dócilmente en lisas cláusulas relativas. Conseguí escandalizar al profesor declamando en un cerrado acento romaico (aprendido con la misma señora cretense que me había iniciado en el francés, allá en las patrias llanuras) un llanto por la caída de Constantinopla y Salónica a los turcos (" Πῆραν τὴν πόλιν, πῆραν την , πῆραν τὴν Σαλονίκη!"). Pero con quien no me tomaba libertades más que en traducción era con Homero. Y un día llegó un catedrático de Harvard y nos contó cosas muy raras acerca de Homero (¿nuevo escándalo de mi profesor? Quizá no: en fin, fue él quien le invitó...). Lo que nos dijo fue, en resumen, que un colega y un discípulo suyos habían vuelto de una expedición a las montañas de Yugoslavia proclamando una extraña doctrina: que Homero había compuesto sus obras un poco como podemos sospechar que Gil Vicente componía las suyas. Es decir, juntando, barajando, variando, repitiendo y combinando retazos de material preexistente y perteneciente más o menos al patrimonio común.

El colega era el malogrado Milman Parry. El discípulo, Albert B. Lord, volvió a los Balcanes después de la guerra para estudiar a fondo los procesos de composición de la poesía oral, y publicó en 1960 un libro importantísimo en que resumió así sus conclusiones: «El poema épico oral es poesía narrativa compuesta de acuerdo con una técnica desarrollada durante muchas generaciones por juglares que no sabían escribir; consiste en la construcción de versos y hemistiquios métricos por medio de fórmulas y locuciones formulísticas, y en la construcción de canciones por medio de temas» (9). Por *fórmula* entiende Lord un grupo de palabras que se emplea habitualmente en el mismo contexto métrico para expresar una determinada idea, y por *locución formulística* un verso o hemistiquio que sigue el mismo esquema rítmico y sintáctico que otros, teniendo por lo menos una palabra en común con ellos y en la misma posición en el verso.

(9) *The Singer of Tales*, Harvard, 1960, 4.

Ahora bien; todo lo antecedente es tan válido para la poesía *lírica* popular como para la narrativa. J. M. Aguirre (págs, 22-3), estudiando la dicción formulística de los romances, ha observado que empiezan a menudo con una expresión locativa, como «En la vega está Jarifa», o «De Francia partía la niña». Compárense éstas, en poesías líricas vicentinas y tradicionales:

En la sierra anda la niña...
(*Cop.*, 10a)

En la huerta nace la rosa...
(*Cop.*, 17bc)

De velar viene la niña... (10)
Del rosal sale la rosa...
(Romeralo 417)

Del rosal vengo, mi madre...
(*Cop.*, 181ab)

De los álamos vengo, madre...
(Romeralo 417)

La canción vicentina que contiene el verso «En la sierra anda la niña» empieza con la declaración «Sañosa estaa la niña», sintáctica y métricamente análoga a «Muy graciosa es la donzella». El segundo verso de aquella misma canción reza «¡ay Dios, quien le hablaria!»; compárese:

¡Ay, Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadico pardo!
(Romeralo 550)

Los amores de la niña
que tan lindos ojos ha,
....
¡ay Dios, quién los averaa?
(*Cop.*, 243a)

Ojos garzos ha la niña,
¡quién se los enamoraría!
(Romeralo 427)

Volava la pega y vayse:
quem me la tomase!
(*Cop.*, 170a)

---

(10) Dámaso Alonso y J. M. Blecua: *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional*, Madrid, 2, 1964 (citada en adelante como *LTT*), 75.

El mismo poema de Gil Vicente que comienza «Muy graciosa es la donzella», como ya sabemos, continúa «Digas tú, el marinero que en las naves vivias». El tradicional que empieza «De velar viene la niña» continúa «Digas tú, el ermitaño...». Con ambos, confróntese «Digas, marinero, del cuerpo garrido» (Romeralo 416): como se ve, las fórmulas se contraen y expanden a voluntad. Y no sólo métricamente, como aquí, sino hasta aritméticamente:

Un amor *que yo tenía* (11)
Un amigo *que yo había*...
(Romeralo 422)

Hum amigo *que eu avia*...
(*Cop.*, 174a)

Tres amigos *que eu avia*...
(*Cop.*, 33b)

Dous açores *que eu avia*...
(*Cop.*, 170c)

Los *azores* del último ejemplo han sido sugeridos evidentemente por asociación con *amores*. En efecto, sería posible definir las «locuciones formulísticas» de Lord como variaciones sobre fórmulas, y su existencia en Gil Vicente revela un nuevo aspecto de la técnica variacional que se comprueba tantas veces, y bajo tantos otros aspectos, en la obra dramática vicentina. Podrá servir de muestra del proceso una breve canción de la *Farsa de Inês Pereira,* alusiva al cañaveral como sitio de encuentros amorosos:

Canas do amor, canas,
canas do amor.

Polo longo de hum rio
canaval estaa florido,
canas do amor.
(*Cop.*, 217c)

La expresión locativa del tercer verso figura en un «romance» de Bernardim Ribeiro alternativamente como «Ao longo de hua ribeira» y «Ao longo da rribeira» (12); y la recordamos también, desde luego, en el auto de *Los cuatro tiempos,* donde aparece en la forma «Por las riberas de un rio», seguida de otra locución igualmente formulística, ésta declarativa: «limones cogia la virgo». La primera de

(11) A. de Larrea Palacín: *Canciones rituales hispano-judías,* Madrid, 1954, 35.
(12) Cfr. Eugenio Asensio: «El *Romance*, de Bernardim Ribeiro 'Ao longo da ribeira'», *RFE,* 1957, 1-19.

estas cuasi-fórmulas la emplea una vez el poeta gallego medieval Joam Zorro en el contexto de un encuentro de amantes:

Pela ribeira do rio salido
trebelhey madre con meu amigo...;
(*CBN* VI 1158)

las dos aparecen juntas en otra cantiga suya y una de su contemporáneo Airas Núnez, respectivamente:

Pela ribeyra do rrio
cantando ia la dona v[ir]go... (13)
(*CBN* VI 1155)

Pela rribeyra do rryo
cantando ya la vi[r]go...
(*CBN.* IV 870)

Juntas vuelven a encontrarse, por cuarta vez, en los primeros versos de una canción de vihuela publicada en 1554:

Riberas de un rio
vi moza virgo...
(*LTT* 134)

En la farsa vincentina *Os Almocreves,* la *virgo* (o «*dona*» o «*moza*» *virgo*) de los ejemplos anteriores se convierte en serrana, y el escenario ribereño en uno montañoso:

A serra he alta,
fria e nevosa;
vi venir serrana
gentil, graciosa...
(*Cop.*, 230bc)

Ese mismo escenario lo volvemos a encontrar en seguida en la *Tragicomédia da Serra da Estrela,* donde desempeña la misma función que el «cañaveral del amor» de la *Farsa de Inês Pereira* o la ribera de João Zorro:

---

(13) Una tercera cantiga do Joam Zorro explica la alegría de la *dona virgo:* ha visto el navío de su amigo acercándose al puerto:

Per ribeyra do rrio
vi remar o navio,
& sabor ey da ribeyra.
... ...
Hy vay o meu amigo:
quer me levar con sigo,
& sabor ey [da ribeyra]...
(*CBN* VI 1150)

A serra he alta,
o amor he grande:
se nos ouvirane?
(*Cop.*, 171a)

Esto nos da la clave para reconocer en Gil Vicente el punto de tangencia entre dos series de variaciones formularias: una serie galaicoportuguesa correspondiente a la antigua *marinha* o *barcarola*, donde se trata de la «ribeira do rio» como lugar propicio a la cita amorosa, y otra castellana, relacionada con la serranilla y referente a las montañas; cfr., en Pedro de Padilla:

La sierra es alta
y áspera de sobir...
....
por aquella sierra
de aquel lomo erguido
iba una mañana
el mi lindo amigo;
llaméle con mi toca
y con mis dedos cinco...;
(*LTT* 410)

en el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador:

Aquellas sierras, madre,
altas son de subir...

Madre, aquellas sierras
llenas son de flores,
encima dellas
tengo mis amores...;
(*LTT* 132)

y, menos explícito, en el *Cancionero de Upsala*, donde los dos escenarios se suman:

Alta estaba la peña,
riberas del rio;
nace la malva en ella,
y el trébol florido.
(*LTT* 141)

Los ejemplos citados son más que suficientes para demostrar la prodigiosa y proteica fluidez de las fórmulas y locuciones formulísticas. Tan fácilmente como unos álamos se metamorfosean en rosal, o un amigo en dos azores, se hace la transición de «ojos de la mi señora» (Romeralo, 393) a «*perricos* de mi señora, / no me mordades

agora (ibíd., 433). Basta a veces cambiar un sustantivo, y la canción toda muda de rumbo. Es ésta la gran diferencia entre la lírica y la narrativa tradicionales. Según Lord (p. 99), «para el cantor de historias, la canción... no admite cambios... (pero) su idea de fijeza... no incluye las palabras mismas, que para él nunca han sido fijadas, ni tampoco las partes inesenciales de la historia».

Eso quizá justifique un poco el que yo, llegando tarde al pidalismo después de una prematurísima iniciación en las toerías de Parry y Lord, entendiera durante algunos años que don Ramón Menéndez Pidal decía la misma cosa cuando afirmaba, por ejemplo, que la poesía tradicional «es un ser animado, que perdura, no en la fijeza de la escritura... sino en el mudable canto del pueblo» (14). Pero el poema sigue siendo para Menéndez Pidal un *texto* con variantes, aun cuando él asegura que es precisamente en esas variantes en lo que el poema vive.

Lord aclara, al contrario, que el elemento fijo del poema oral no es un texto que varía, sino un equeleto que se viste de carne nueva con cada nueva «representación». Cada vez que recita, el juglar vuelve a componer; pero «compone su representación —su *poema,* para nosotros— sobre el andamiaje fijo de una narrativa, que es para él lo que constituye el poema». Una breve poesía lírica, en cambio, no tiene andamiaje, así como tampoco tiene «partes inesenciales», y alterar las palabras equivale, por lo tanto, a transformarla en otra poesía.

Como en efecto las palabras se alteran sin cesar, por ser en gran parte formularias, se sigue que el proceso de transformación *es* el ciclo vital mismo de la lírica popular. Así como el romance, en el decir de Menéndez Pidal, «vive en variantes» (pero entiéndase, variantes sobre un texto inexistente), el villacinco vive en metamorfosis.

Algunas son radicales, como las de los azores y perricos, o como la de ciertos «álamos de Sevilla» de un villancico de 1551, citado más arriba, que reaparecen cuatro siglos después en Marruecos convertidos en «*tálamos* de Sevilla». Es que la fórmula es un elemento estilístico como otro cualquiera de los de la poesía popular, los cuales —advierte Romeralo— se transmiten con frecuencia aislados, «como... las palabras o las metáforas en la poesía culta... o en la conversación». Así, mientras que un romance transmitido oralmente (como los poemas épicos de Lord) «no hace nacer un nuevo romance, sino que es siempre el romance anterior el que se transmite..., el rodar de

(14) *Romancero hispánico,* I, Madrid, 1953, 42.

las canciones va dando paso al nacimiento de *nuevas canciones*» (15), sin relación temática o estructural (en la acepción que aquí atribuimos a esa palabra) con las anteriores. Si los romances que tratan el mismo tema son todos, en el fondo, el mismo poema, estas canciones no lo son más que el célebre cortaplumas que, a pesar de haber tenido dos hojas y tres mangos nuevos, era todavía el mismo que el abuelo de su dueño usó en las Cortes de Cádiz.

Pero otras veces la metamorfosis se efectúa únicamente en el nivel del léxico. Peña, ribera y rosal, en virtud de la función que les corresponde, son un solo lugar; virgo, serrana y garza (y aun la «pega» y el «venadico») son siempre, a fin de cuentas, la misma *niña.* Y entonces sí que podemos hablar de un elemento fijo, tácito, detrás de las palabras cambiantes: un «andamiaje emocional» (16) previo que hace las veces del andamiaje narrativo o argumento de la canción épica. Es éste el caso de los siguientes villancicos, cuyo «argumento» lírico es la tristeza de la niña abandonada por su amigo. Las expresiones formulísticas que se emplean para desarrollar este tema van señaladas en cursiva:

Que no cogeré yo verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.
(Romeralo 440)

Vanse mis amores;
quiérenme dejar;
aunque soy morena,
no soy de olvidar.
(Romeralo 465)

Vai[s]os, amores, *de aqueste lugar.*
¡Tristes de mis ojos, y cuándo os verán!
....
Puse yo en vos mi amor el primero,
y agora que os quiero, queréisme dejar...
(*LTT* 262)

En campaña, madre,
tocan a leva;
vanse mis amores,
sola me dexan (17).

(15) Romeralo, 123-5.

(16) Término y concepto que debo a comunicación personal de J. M. Aguirre.

(17) *Romancero general,* primera parte, ed. González Palencia, Madrid, 1947, 100.

Mis amores los primeros
no me salieron verdaderos...
que yo quiero los olvidar...
(Romeralo 442)

Ayer vino un caballero,
mi madre, a me namorar;
no lo puedo yo olvidar.
(Romeralo 507)

Estas locuciones esparcidas a través de la lírica popular de dos siglos se condensan, en tres poesías de Gil Vicente, alrededor del mismo eje o argumento emocional del abandonamiento. Dos de ellas figuran en la bella cantiga paralelística del *Auto da Lusitânia* que empieza:

Vanse mis amores, *madre,*
luengas tierras van morar;
yo no los puedo olvidar...
(Cop., 245c)

Otra aparece en *Los cuatro tiempos:*

Los mis amores primeros
en Sevilla quedan presos;
mal aya quien los embuelve...
(Cop., 16d)

Finalmente, en *O Juiz da Beira,* se encuentra un cruce entre el «querer dejar» y el «no poder olvidar» (18):

Leyxar quero *amor vosso,*
mas nam posso...
(Cop., 225b)

☆

Una vez más, pues, vemos comprobada la tendencia de Gil Vicente, lo mismo en sus poesías líricas que en sus dramas, hacia una técnica de variaciones sobre una base fija; si bien en los últimos ejemplos se trata tan sólo de fijeza emocional. Tanto basta para legitimar nuestra inversión del método del «círculo filológico». Instalados en el propio centro del estilo popular y oral —el formulismo—,

(18) En este caso (así como en el de «no soy yo de olvidar») no se trata en rigor de locuciones formulísticas según la definición de Lord (pues no ocupan la misma posición en el verso), sino más bien de variantes semánticas de tales locuciones. Parece posible, en efecto, ensanchar el concepto de la cuasi-fórmula para abarcar, entre otros tipos de variante, los *corolarios* («mis amores / quiérenme dejar»; luego yo también «leyxar quero amor») y *antítesis* («no lo puedo yo olvidar»... pero él a mí, sí, a pesar de que «no soy yo de olvidar»).

hemos vuelto a la superficie para encontrarnos nuevamente en el mismo punto donde ya habíamos reparado antes en el habitual empleo por Vicente de materiales prefabricados. Confirmada así la concentricidad del estilo vicentino y el popular, se confirma también, por ello mismo, la comunidad estructural de los dos.

STEPHEN RECKERT

Dpt. of Portuguese
King's College
University of
LONDON (England)

APENDICE

(Poesías de Gil Vicente citadas en el texto, en orden de mención)

1. LOS CUATRO TIEMPOS (¿1513?)

En la huerta nace la rosa;
quierome yr allá
por mirar al ru[y]señor
cómo cantavá.

Afuera afuera ñubrados
ñebrinas y ventisqueros,
reverdeen los oteros,
los valles, sierras y prados;
rebentado sea el frio
y su ñatio.
Salgan los nuevos vapores,
pintese el campo de flores
hasta que venga el estio.

Por las riberas del rio
limones coge la virgo;
quierome yr allá
por mirar el ruyseñor
cómo cantavá.

Suso suso los garçones,
anden todos repicados,
namorados requebrados,
renovar los coraçones:
agora reyna Cupido
desque vido
la nueva sangre venida,
aora daa nueva vida
al namorado perdido.

Limones cogia la virgo
para dar al su amigo;
quierome yr allá
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

¡Cómo m'estiendo a plazer!
¡O hi de puta zagal,
qué tiempo tan natural
para no adolecer!:
quantas más vezes me miro
y me remiro
veome tan quillotrado,
tan liuzio & bien assombrado
que nunca lazer me tiro.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo:
quierome yr allá &c.

(*Cop.*, 17bc)

2. LA BARCA DE LA GLORIA (1519)

Papa:

Oo Pastor Crucificado,
¿cómo dexas Tus ovejas
y Tu tan caro ganado,
pues que tanto Te ha costado?
Inclina a él Tus orejas.

Emperador:

Redemptor,
hecha el áncora, Señor,
en el hondo dessa mar;
de divino Creador,
de humano Redemptor
no Te quieras alargar.

Rey:

Oo Capitan General
vencedor de nuestra guerra,
pues por nos fuiste mortal,
no consientas tanto mal:
manda remar para tierra.

Cardenal:

No quedemos:
manda que metan los remos,
haze la barca más ancha:
¡oo Señor, que perecemos,
oo Señor, que nos tememos!:
mandanos poner la prancha.

Duque:

Oo Cordero delicado,
pues por nos estaas herido,
muerto, y tan atormentado,
¿cómo Te vas alongado
de nuestro bien prometido?

Arcebispo:

Fili Davi,
¿cómo Te partes d'aqui?
¡Al Infierno nos embias!
La piedad que es en Ti,
¿cómo la niegas ansi?
¿por qué nos dexas, Messias?

Conde:

Oo Cordero divinal,
medico de nuestro daño,
biva fuente perenal,
nuessa carne natural,
no permitas tanto daño.

Bispo: *Oo Flor divina,*
In adjuvandum me festina
y no Te vayas sin nos:
Tu clemencia a nos inclina,
sacanos de foz malina,
benigno Hijo de Dios.

(*Cop.*, 60cd)

3. QUEM TEM FARELOS? (1515)

Escudeiro: Si dormis donzella...

(Ladram os caes): *Ham, ham, ham, ham!*

Escudeiro: *Apariço, mat' esses caes,*
ou vay dalhe senhos paos.

Apariço: *(E elle nam tem meo pam!)*

Escudeiro: Si dormis donzella,
despertad y abrit...

Apariço: *Oo diabo que t'eu dou,*
que tam maa cabeça tens!
Nam tem mais de dous vinténs
que lhe oje o cura emprestou.

Escudeiro: ...que venida es la hora,
si quereis partir.

Apariço: *Maa partida venha por ti,*
& o cavalo suar.

Ordonho: *Y ¿no tienes que le dar?*

Apariço: *Nam tem hum maravedi.*

Escudeiro: Si estais descalça...

Apariço: *Eu maora estou descalço...*

Escudeiro: ...nam cureis de vos calçar...

Apariço: *...nem tu nam tens que me dar:*
arrenego do teu paço!

Escudeiro: ...que muchas agoas
teneis de passar...

Apariço: *Nam g'eu canta em teu poder.*

Escudeiro: Ora, andar.
Antes de muyto,

Apariço: *pois nam espero outro fructo,*
caminhar.

Escudeiro: Agoas d'Alquebir,
que venida es la hora,
si quereis partir.

(Cop., 182 d-193 a)

4. COMEDIA RUBENA (1521)

Lavrandeyras: Halcon que se atreve
con garça guerrera
peligros espera.

Halcon que se buela
con garça a porfia
caçarla queria
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garça guerrera
peligros espera.

Felicio:

Os perigos que eu espero
nesta caça venturosa,
real garça regurosa,
eu os busco, eu os quero,
por seguir ave fermosa.
E pois voaes alterosa
& tam ligeyra,
a vitoria toda he vossa:
segura estaes na ribeyra,
& nas alturas ditosa.

Cantay bem aventuradas
a cantiga que cantais,
porque nella me mostrais
minhas dores apertadas,
que seram cada vez mais.

Clita:

È vos, senhor, que buscais
a Cismena,
se por falcam vos contais,
pelarvos ha pena & pena:
veremos com que voais.

Lavrandeyras:

La caça de amor
es d'altaneria:
trabajos de dia,
de noche dolor.
Halcon caçador
con garça tan fiera
peligros espera.

Felicio:

Eu direy isso aa Fortuna
com palavras de tristura,
que sou falcam sem ventura,
& minha garça se enfuna
sobre a nuvem mais escura.
Oo estrema fermosura,
garça bella,
temo que subais n'altura,
onde vos torneis estrella
por estardes mais segura.

(*Cop.*, 95d-96a)

5. LA SIBILA CASANDRA (¿1513?)

Sañosa estaa la niña:
¡Ay Dios, quién le hablaría!

En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar;
sañosa como la mar
estaa la niña:
¡Ay, Dios, quién le hablaría!

(*Cop.*, 10a)

PARA UNA EDICION CRITICA DEL EPISTOLARIO DE GONGORA

Un nuevo códice

Ya que el maestro Dámaso Alonso, extraordinario lujo de nuestra cultura contemporánea, se ha desvelado tanto por desvelarnos las dificultades gongorinas, sus artificios y sus muchas bellezas, traigo a estas páginas uno de los más interesantes códices, con la copia de 91 cartas de don Luis y diversos poemas atribuidos. Y bien siento que ninguna de las cartas sea inédita, pero el futuro editor del *Epistolario* gongorino hará muy bien en tenerlo presente, porque, junto con otros códices, como el 91 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander, es inapreciable para completar párrafos, subsanar lecciones erróneas, añadir alguna fecha, etc.

Se trata del manuscrito 2246 de la Biblioteca de Cataluña (1), copiado, según se lee en el folio 194, en 1771, aunque esa fecha se refiere sólo a las cartas.

Consta de 225 folios, numerados a lápiz modernamente, más tres iniciales en blanco. También están en blanco los folios 16-35, para copiar la continuación de la *Defensa* del abad de Rute. Las cartas están copiadas por un amanuense bastante experto, pero los poemas atribuidos lo están por diversas manos, también del siglo XVIII. Encuadernado en cartoné en el siglo XIX, con el lomo de piel y el tejuelo *Cartas / de / Góngora* (más abajo, las iniciales, *J. C.);* 15,5 × 21,5 centímetros.

Se copian 91 cartas, cuyo detalle se indica más adelante. De éstas, las 66 primeras están dirigidas a don Gabriel del Corral; siguen 23 a don Cristóbal de Heredia y acaban con las dirigidas al obispo Mardones y a don Tomás Tamayo de Vargas, exactamente las mismas y por el mismo orden que figuran en el códice de Santander (2), copiado en 1633. Muchas frases, especialmente las más agudas y personales, están subrayadas, con la curiosidad de coincidir muchas veces

(1) Agradezco mucho al doctor don Amadeo Soberanas, conservador de la sección de manuscritos, las facilidades que me ha dado para su estudio.

(2) Véase su descripción en *Catálogos de la Biblioteca Menéndez Pelayo.* Por sus directores Miguel Artigas y Enrique Sánchez Reyes, I. *Manuscritos* (Santander, 1957), pp. 172-5. Las cartas fueron copiadas por don «Gerónimo del Pulgar i Sandoval. Año 1633».

con las que figuran en el manuscrito de Menéndez Pelayo. Por ejemplo, la carta V de la edición de Miguel Artigas (3), páginas 288-90 [en Millé (4), 11, p. 970], que es la 6 de nuestro códice, presenta las mismas frases subrayadas. Pero —y este pero es importantísimo— nuestra copia no deriva de la santanderina, a pesar de tanta coincidencia, porque presenta todas estas variantes, que cito por la edición de Millé, cuyo texto figura en primer lugar y la versión manuscrita a continuación, en cursiva, para evitar las dudas:

Millé, 11, página 970, manuscrito, folio 45:

Líneas 5-6:
tan degollada / *tan desollada*

Línea 7:
tendré el ánimo / *tendré ánimo*

Línea 8:
que no está bien / *que me esté bien*

Línea 18:
esta potrera / *esta potera*

Línea 19:
vía; y ya que / *vía, que la que*

Línea 21:
ni qué pecado / *ni qué culpa*

Línea 22:
para que no se paguen / *que no se pagan*

Línea 28:
lo tengo / *le tengo*

Línea 37:
fuego contrario / *suceso contrario*

Línea 41:
de la Divina / *de su Divina*

Línea 42:
el buen logro / *el logro*

Líneas 43-44:
que es para acrecentar la casa de mi hermano / *que es para estar más cerca de su persona y para acrecentar la casa de mi hermano*

Línea 51:
en lo que comprende / *en lo que emprendí*

---

(3) En *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.

(4) *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, edic. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid [1932]).

Línea 71:

estuve antes de ayer en la Carrera Alta de San Jerónimo / *estuve en la Carrera Alta de San Gerónimo antes de ayer*

Línea 72:

de Año / *del año*

Línea 77:

y rucios / *y rocíos*

Línea 82:

Suplico... amiga / *Omitido*

Bastan estas variantes para comprobar que, aunque ambos manuscritos contengan las mismas cartas y hasta coincidan en frases subrayadas, no derivan del mismo códice. No es ahora ocasión de plantear este problema, que deberá esclarecer el futuro editor con todo rigor y a la vista de otros manuscritos.

Dice Miguel Artigas al frente de las cartas (5) que el códice de don Marcelino corrige y completa las cartas impresas, y «habrán de tenerse muy en cuenta para una edición nueva de todo el epistolario». Lo mismo sucede, como ya he dicho, con este códice. Véanse sólo estos tres ejemplos, que completan párrafos editados.

Millé, 28, página 997, manuscrito 22, folio 77, líneas 31-32:

Perdone Dios al malogrado, que está volando alcaravanes en Zamora... [*sic*] / *Perdone Dios a el mal logrado que está bolando alcarabanes en Zamora.* Acuérdome que supliqué a Vd. me hiciera merced de avisarme lo que había de rediezmos en mi favor, después que salí de Córdoba y cómo se habían cobrado los que me tocaban, porque son míos; no embargante que estaban incluídos en la escritura de arrendamiento que hize, según en tiempo reclamé, y se me restituyeron los cobrados hasta entonces.

Millé, 37, página 1010, manuscrito 31, folio 92, línea 10:

si la caridad de V.m. (no digo la merced que me hacía) por lo hablar a lo cuadragesimal, no se ha extinguido... / *si la caridad de Vm., no digo la merced que me hacia (por lo hablar a lo quadragesimal) no se ha extinguido,* sírvase de suplicar de mi parte a ese Caballero parta con migo de sus migajas, pues se las tengo merecidas en suplicaciones. Desde Noviembre no he visto maravedí de Córdoba, sino remoques indignos de la presumpción que es justo se tenga de mí, y lo que peor es que el señor Pedro Alonso de Baena con advertimiento me quita de autoridad lo que pudiera tener de crédito en la cruzada. Estas son las bullas que me fia su merced. No sé qué me haga ni qué me escriba tampoco, y así acudo a Vd. para que descifre mi cilencio.

(5) *Op. cit.*, p. 285.

Millé, 47, página 1023, manuscrito 38, folio 104, línea 12:

> noche es en la que vivo, y, lo que es peor, sin tener que cenar en ella... Vm. lo ha hecho mejor / *noche es en la que vivo y, lo que peor es, sin tener que cenar en ella.* Terrible cosa es, señor mío, que sea yo el dedo malo y que el señor don Fernando tope en mí. Las cuentas de Pedro Alonso me las tienen la simentera y siega y me den a mí la pesadumbre que traen consigo. ¿No he de saber yo algún día qué esquilmo o cosecha tiene esta hacienda de mi tutor? Por Dios vivo, que estoy debiendo sobre 2000 reales que he gastado en mi ordinario, sin haberlos divertido a intención diferente. Mire Vm. si desearé póliza sobre la cruzada y gozar del indulto de Don Agustín Fiesco, que ha escrito a Pedro Alonso que sin embargo de sus travacuentas reciba el dinero que le diere para mí y me lo remita a su merced. No sé que haya que pedirle más. Vd. haga que dé nuestro Cristóbal de Heredia el dinero y quedo [*sic*] habiendo recibido su tío, alteraré esta orden. Avíseme Vm. de ello, porque hasta ahora escribe que no le han entregado un maravedí. Mire Vm. qué alivio este para quien está pereciendo. Las protestaciones de mi sobrino serán a el cabo de un hijo de mi hermana, que yo he dado de comer, a quien ha hecho tan asombradizo Cristóbal, que lo embarazan carátulas de papel. Si fomenta estos temores por hacerlos escusar, poca amistad le debo. Bien me he quexado en las cartas precedentes y Vm. lo ha hecho mejor.

Bastan estas tres adiciones para ver el subido interés de este códice para el futuro editor. (Supongo que son esos fragmentos y otros parecidos los que se hallan en el códice de Santander.)

He aquí el contenido del manuscrito:

Folio 1 *(a lápiz, letra del siglo XX):*

> Defensa de Góngora contra *el Antídoto* de Jáuregui

Es una copia de la *Defensa* del abad de Rute, pero muy incompleta, puesto que sólo se trasladan las diez primeras páginas de la edición de Miguel Artigas (6) y además con blancos para copiar citas.

Folio 36:

> Cartas del Celebre D.ⁿ Luis de Gongora Natural y Prevendado de Cordoba al Señor D.ⁿ Fran.^co del Corral y Guzman Caballero dela orden de Santiago y Señor delas Villas dela Reyna y Almodovar, sacadas de sus originales.

(6) Páginas 400-9.

1. [Millé, 6, p. 962]:
Deseo haya llegado Vmd. a su casa
2. Folio 37 v. [Millé, 7, p. 963]:
No tengo que decir a Vmd.
3. Folio 39 [Millé, 8, p. 965]:
Mi Señor y mi amo: Sirva ésta
4. Folio 40 [Millé, 9, p. 966]:
Aunque no he tenido carta
5. Folio 41 v. [Millé, 10, p. 967]:
Muy buenos años me prometo
6. Folio 45 [Millé, 11, p. 970]:
Mucho siento cansar a Vmd.
7. Folio 48 v. [Millé, 12, p. 972]:
Créame Vd. que estoy corrido
8. Folio 52 v. [Millé, 13, p. 975]:
No sé qué me hubiera sido
9. Folio 54 v. [Millé, 14, p. 977]:
Perdone Vmd. el no haberle
10. Folio 57 [Millé, 15, p. 978]:
Señor mío D.n Fran.co: Muy desconsolado
11. Folio 58 [Millé, 16, p. 979]:
Ahora me dan su carta
12. Folio 60 [Millé, 17, p. 981]:
Señor mío D.n Fran.co: Sin duda Vmd. se halló
13. Folio 61 v. [Millé, 18, p. 982]:
Señor mío D.n Fran.co: No sabré encarecer
14. Folio 63 v. [Millé, 19, p. 984]:
De mi vuelta a Córdoba
15. Folio 65 v. [Millé, 20, p. 986]:
S.or mío D.n Fran.co: No puedo ser largo
16. Folio 66 v. [Millé, 21, p. 987]:
Señor mío: A Vm. acudo con mis
17. Folio 69 [Millé, 22, p. 989]:
Señor mío D.n Franc.co: Sin Vm. no valgo
18. Folio 70 v. [Millé, 23, p. 990]:
Mi S.or: Hasta la hora que me pongo
19. Folio 73 v. [Millé, 25, p. 994]:
Nunca me parece que he sentido cosa
20. Folio 75 [Millé, 24, p. 992]:
Mi S.or: Con cuidado me dexó

21. Folio 76 v. [Millé, 26, p. 995]:
Mucho he sentido la muerte

22. Folio 77 [Millé, 28, p. 997]:
Mi buen S.^{or}: Gran paréntesis ha parecido

23. Folio 78 v. [Millé, 29, p. 999]:
Quatro días después de la estafeta

24. Folio 81 [Millé, 30, p. 1001]:
D.^{n} Fran.^{co} mi S.^{or}: Yo me encomendaré

25. Folio 83 [Millé, 31 p. 1002]:
Después de tener escrito al S.^{or} Cristóbal de Heredia

26. Folio 84 [Millé, 32, p. 1003]:
Mi señor y mi amo: Páguele Dios a Vm.

27. Folio 86 v. [Millé, 33, p. 1005]:
S.^{or} mío y mi amo: Dios dé a Vm.

28. Folio 87 v. [Millé, 38, p. 1011]:
Mi S.^{or} y mi amo: Abriome Vm. una ventana

29. Folio 90 [Millé, 36, p. 1009]:
Mi amo y mi S.^{or}: Frío y nieves

30. Folio 91 [Millé, 35, p. 1008]:
No he tenido carta de Vd. este ordinario

31. Folio 92 [Millé, 37, p. 1010]:
Creo, S.^{or} mío D.^{n} Fran.^{co}, que estoy

32. Folio 93 v. [Millé, 40, p. 1014]:
Mi amo y mi S.^{or}: Dos cartas de Vm.

33. Folio 95 [Millé, 39, p. 1013]:
Dios dé a Vm. muy Santas pascuas

34. Folio 96 v. [Millé, 43, p. 1017]:
Debo a Vm. respuesta de su carta última

35. Folio 98 [Millé, 44, p. 1008]:
Cada estafeta me engaña

36. Folio 100 v. [Millé, 45, p. 1020]:
D.^{n} Fran.^{co} mi S.^{or}: Corrido escribo

37. Folio 102 [Millé, 46, p. 1021].
Señor mío D.^{n} Fran.^{co}: Tengo cansado

38. Folio 104 [Millé, 47, p. 1023]:
D.^{n} Fran.^{co} mi S.^{or} y mi amo: Su carta de Vm.

39. Folio 106 v. [Millé, 48, p. 1024]:
Mi S.^{or} y mi amo: Ya no quiero hablar

40. Folio 109 [Millé, 50, p. 1026]:
Mi señor y mi amo: Deseo escribir

41. Folio 111 [Millé, 52, p. 1029]:
No quiero cansar a Vm., mi amo y mi señor

42. Folio 112 [Millé, 51, p. 1028]:
D.^{n} Fran.^{co}, mi S.^{or} y mi amo: Hacia tras caminamos

43. Folio 113 [Millé, 53, p. 1029]:
D.^{n} Fran.^{co}, mi S.^{or}: Con escrúpulo escribo

44. Folio 113 v. [Millé, 49, p. 1025]:
D.^{n} Fran.^{co}, mi señor: Largo y pesado

45. Folio 115 [Millé, 54, p. 1030]:
Mi amo y mi S.^{or}: Con haber visto letra

46. Folio 117 [Millé, 55, p. 1031]:
Mi amo y mi S.^{or}: La estafeta pasada

47. Folio 117 v. [Millé, 59, p. 1036]:
D.^{n} Fran.^{co}, mi señor y mi amo: Dios guarde a Vm. mil años

48. Folio 119 [Millé, 57, p. 1033]:
Mi S.^{or}: Ya dixe a Vm. en la pasada

49. Folio 120 [Millé, 61, p. 1038]:
Dios dé a Vm. muchas pascuas

50. Folio 124 [Millé, 62, p. 1041]:
Mi amo y S.^{or}: No llegó a el lago de los leones

51. Folio 127 v. [Millé, 63, p. 1044]:
D.^{n} Fran.^{co} mi señor: Beso las manos de Vm.

52. Folio 131 [Millé, 64, p. 1046]:
Mi S.^{or} y mi amo: No tube la estafeta precedente

53. Folio 135 [Millé, 65, p. 1049]:
Mi amo y mi S.^{or}: S.M. llegó ayer

54. Folio 136 [Millé, 66, p. 1049]:
Mi S.^{or} y mi amo: No tengo de qué avisar

55. Folio 137 [Millé, 67, p. 1050]:
Mi amo y S.^{or}: S.M. está ya con salud

56. Folio 138 [Millé, 69, p. 1054]:
Mi amo y mi S.^{or}: No he tenido carta

57. Folio 139 [Millé, 68, p. 1051]:
Mi amo y mi señor: Humecido me ha

58. Folio 143 [Millé, 71, p. 1056]:
Después de cerrada esta carta [*Es el final de la carta*] Mi S.^{or} y mi amo: Allá está una

59. Folio 144 v. [Millé, 70, p. 1054]:
D.^{n} Fran.^{co} mi S.^{or}: Mil años me parecen

60. Folio 146 v. [Millé, 72, p. 1057]:
Mucho he perdido con el S.^{or} D.^{n} Pedro de Angulo

61. Folio 147 v. [Millé, 73, p. 1058]:
Mi S.^{or} y mi amo: Grande silencio ha tenido

62. Folio 148 v. [Millé, 74, p. 1059]:
Mi S.^{or} y mi amo: Asombrado me tiene

63. Folio 150 [Millé, 75, p. 1060]:
Mi amo y mi S.^{or}: Yo no me tengo por

64. Folio 151 [Millé, 77, p. 1064]:
D.^{n} Fran.^{co} mi señor: Quánto holgué con

65. Folio 152 [Millé, 79, p. 1066]:
D.^{n} Fran.^{co} mi Sr.: El frío es con tanto exceso

66. Folio 153 [Millé, 85, p. 1075]:
D.^{n} Fran.^{co} mi señor: No me atreviera

«Aquí se acaban las cartas que escribió a D.^{n} Fran.^{co} del Corral y comienzan las que escribió al Liz.^{do} Cristóbal de Heredia.»

67. Folio 154 v. [Millé, 34, p. 1006]:
Estoy con cuidado que la estafeta

68. Folio 157 [Millé, 41, p. 1015]:
No escribí a Vd. la estafeta pasada

En Millé falta la fecha: 19 de mayo de 1620.

69. Folio 159 v. [Millé, 46, p. 1016]:
No puedo escribir largo

70. Folio 160 v. [Millé, 58, p. 1034]:
S.^{or} Compadre: A no serlo tanto

71. Folio 163 v. [Millé, 80, p. 1067]:
Apenas puedo escribir de frío

72. Folio 166 [Millé, 60, p. 1037]:
S.^{or} mío Cristóbal de Heredia: Yo quedo

73. Folio 167 [Millé, 82, p. 1070]:
No escribí la estafeta pasada

74. Folio 168 [Millé, 81, p. 1069]:
A la oración nos da la estafeta carta

75. Folio 169 v. [Millé, 83, p. 1071]:
Hannos dado tan poco lugar

76. Folio 171 v. [Millé, 84, p. 1073]:
Por la carta del Ordinario

77. Folio 173 v. [Millé, 87, p. 1079]:
Estando para acostarme

78. Folio 174 v. [Millé, 86, p. 1076]:
Sea lo primero de esta carta

79. Folio 177 v. [Millé, 89, p. 1080]:
Padre nuestro: Más embarazado estoy

80. Folio 179 v. [Millé, 88, p. 1079]:
Llego a las 10 de visitar

81. Folio 180 v. [Millé, 91 p. 1083]:
Estrañado he mucho

82. Folio 182 [Millé, 90, p. 1082]:
La vez que yo dexare de escribir

83. Folio 183 [Millé, 92, p. 1085]:
Mis ojos no acaban de templarse

84. Folio 184 v. [Millé, 98, 1092]:
El pleyto [de mis ojos] se va trampeando

85. Folio 186 [Millé, 99, p. 1094]:
Mi amo y mi S.^{or}: Porque no sea todo

86. Folio 187 [Millé, 93, p. 1086]:
Sea Vm. bien venido

87. Folio 188 [Millé, 94, p. 1087]:
Qué vengativo que es

88. Folio 189 [Millé, 95, p. 1088]:
El calor es de manera

89. Folio 190 [Millé, 102, p. 1097]:
Ya escribí a Vm. en la pasada

90. Folio 191 v. [Millé, 5, p. 961]:
A D.^{n} Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, pidiéndole reberendas para ordenarse: S.^{or} Yllmo.: Quanto es mayor

91. Folio 192 v. [Millé, 3, p. 958]:
Al Doctor D.^{n} Tomás Tamayo de Vargas, Coronista de S. M.: Ha hecho Vm.

Hasta aquí llegaron las cartas de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas de España. Copiadas en este año de 1771.

Folio 196:

Poesías atribuidas a D.^{n} Luis de Góngora
Romance. I
Comadres, las mis comadres / con quien tuve (no lo niego)

Folio 198, II:

Soledad que aflixe tanto / ¿qué pecho habrá que lo sufra?

Folio 199:

Letrilla
Yo soi Duero / que todas las aguas bevo

Folio 200, 4:

Galanes los que tenéis / las voluntades cautivas

Folio 202, 5:

De unas enigmas que traigo / bien claras, y bien dudosas

Folio 204, 6:

Que por quien de mí se olvida / en fuego amoroso pene

Folio 205, 7:

Que un galán enamorado / por ver a quien le desvela

Folio 206 v., 8:

Ya estoi vengado de vos, / señora d.ª Geringa

Folio 208, 9:

Vn lencero portugués, / recién venido a Castilla

Folio 211 v., 10:

En el almoneda / ten la barba queda

Folio 213, 11:

Hermosas depositarias, / a mil almas noveleras

Folio 214:

Dexad los libros un rato, / señor licenciado Ortiz

Folio 216:

Detente, buen mensagero, / que Dios de peligros guarde

Folio 217:

No viene a mí el sobrescrito, / Señora, de aquesa carta

Folio 219:

De incierto autor
Soy toquera y vendo tocas / y tengo mi cofre donde las otras

Folio 220: «Estas Poesías se atribuyen a D.ⁿ Luis de Góngora, ecepto las que se anotan por no suyas»:

Can cervero del Príncipe de Gales / ¿en qué pecó mi padre, en qué mi abuelo
Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres de tu escudo
¿Yo en justa injusta expuesto a la sentencia / de un positivo padre azafranado
A D.ⁿ Diego del Rincón
Cojo, ciego y corcobado / un hábito el Rey le ha dado

Se le atribuía ser galán de una torreznera.

Letrilla
Hay unos hombres de bien / en este nuestro arrabal

Folio 221:

Letrilla
Que no hay tal andar como estar en casa / que no hay tal andar como en casa estar
Letrilla
Caracoles me pide la niña, / y pídelos cada día

Folio 221 v.:

Letrilla
No sé qué me diga, diga. / Que el príncipe Felisardo
Romanze
La del escrivano / la recién casada

Folio 222 v.:

De incierto autor
Flechas tira de rigor / en el arco de un desdén

Folio 223:

Soneto. De incierto autor
Gran plaza, angostas calles, muchos callos, / obispo rico, pobres mercaderes
Góngora
Sin duda es esto Madrid, / o yo no estoi en la cuenta

Folio 224:

Romance
Dexa ya el mandil / y arrima la escoba
Romance
Vna bella cazadora / cebando estaba un alcón

Folio 224 v.:

Hortensio, a la muerte de Góngora. Romance. Ya muere el día
O Lelio, tú que heredando / al Docto Marcial la pluma

Folio 225:

Soneto. A D.ⁿ F.ᶜᵒ de Quevedo
Cierto poeta, en forma peregrina, / aunque de-vota [*sic*] se metió a romero
A Lope de Vega
Dicho hanme por una carta / que es tu cómica persona
A un señor
Tan ciruelo a S.ⁿ Fulano / te conocí, que, a pesar
Soneto
Parió la Reyna, el luterano vino / con seiscientos herejes y heregías

Para todos —o casi todos— estos poemas, remito al lector a la edición citada de Millé, en cuya lista de atribuciones encontrará refe-

rencias. Los auténticos ofrecen alguna variante curiosa, que figurará en otros códices mejores, como es lógico. La parte más interesante es la de las cartas, ya que esta edición de poemas atribuidos y auténticos es mísera, comparada con los que figuran en otros muchos manuscritos.

JOSE MANUEL BLECUA

Seminario de Literatura
Facultad de Letras
Universidad de BARCELONA

IMAGENES EN «DON SEGUNDO SOMBRA»

La crítica ha reconocido que la última novela de Ricardo Güiraldes (1886-1927), *Don Segundo Sombra,* aparecida en 1926, tras una elaboración que abarcó, probablemente desde 1919, cuatro años, merece ser considerada una de las obras más logradas de la literatura argentina, o más bien de la literatura hispanoamericana de nuestro siglo.

En ella aparece una vez más, pero ya camino de extinguirse, la figura del gaucho. *Don Segundo Sombra,* quien reproduce bajo muchos aspectos el tipo sobreviviente de aquellos pamperos, ya transformados en mito y en símbolo del argentino del primer período de la Independencia. Al escoger este tema Güiraldes tal vez, ya entrado el siglo XX, se proponía reaccionar contra cierta actitud europeizante, de la cual había sido, hasta cierto punto, férvido simpatizante.

Un hecho indiscutible, a este propósito, es que la composición de su novela del gaucho, por lo menos en sus comienzos, era llevada por Güiraldes al compás con los primeros capítulos del libro de viaje, *Xaimaca* (el antiguo nombre de una de las perlas del Caribe), considerado más bien cual un verdadero poema en prosa. *Xaimaca* salió a la luz en 1923, mientras *Don Segundo Sombra* le siguió tres años después.

El examen detenido de las dos obras de Güiraldes, a pesar del contenido diferente, perseguido en cada una de las novelas, descubre sin duda afinidades estilísticas, aun revelando en *Don Segundo Sombra* una elaboración cuidada y amoldada aparentemente a cierto realismo y en el fondo a una cultura y a un gusto, que va mucho más allá de lo que se suele definir costumbrismo. Se percibe, sin más, un conjunto de valores plásticos y de perspectivas que confieren a la novela inconfundible fisionomía.

Es difícil precisar aquí la naturaleza del largo relato que el admirador de don Segundo nos cuenta, cuando ha vuelto a su estancia para recoger la herencia que le ha dejado el padre desconocido. Diremos que nos encontramos con una especie de crónica muy animada y rica en intimidades de la vida de un muchacho, quien intenta romper con

el ambiente angosto y pesado para crearse un puesto al sol. Sus andanzas, sus peripecias, su mismo «culto» hacia don Segundo, alguna que otra vez revisten un fervor épico, que le acerca al *Martín Fierro,* del cual algún ensayo el propio Güiraldes nos había dado con *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) y con su primera novela *Raucho* (1917).

La tradición hispanoamericana «de naturalismo y de americanismo», según afirma Jacques Joset (1), que reconocemos, con todas sus variantes, en *El Gaucho en Campaña,* en *El gaucho Jacinto Cielo* (c.1839-1940), en *Santos Vega* (1872), en *Los caranchos de la Florida* (1916) y, para nombrar tan solamente algunas novelas de esta corriente, en *El inglés de los güesos* (1924) de Benito Lynch, parece «confluir» en *Don Segundo Sombra,* y esto cuando, sin duda, el gaucho ha ya alcanzado el nivel de «mito», o más bien, el significado de un símbolo histórico-social-literario de la civilización del sur de Hispanoamérica.

Al aludir a *Xaimaca* tenemos también que adelantar nuestras salvedades, en el caso de que se pretenda «encasillar» nuestra novela, como objeto de esta nota, en alguna categoría literaria. Como para toda obra de acusado relieve y de hondas resonancias, el lector debe con referencia a *Xaimaca* ver mucho más allá de lo que podemos llamar el aspecto que se nos para delante a primera vista. Ya hemos insistido sobre el hecho de que Güiraldes más bien que escribir una novela ha querido apuntar los recuerdos y las impresiones de un viaje. Se trata hemos dicho de un «diario de viaje», en el cual cobran interés sobre todo las aventuras emotivo-espirituales, las reacciones frente al encanto de la naturaleza y al actuar de la pasión amorosa que se enciende en el alma del viajero hacia Clara, hermana de un compañero de la gira a Jamaica.

Hemos tenido la oportunidad, en una breve nota sobre *Xaimaca,* de puntualizar que *Don Segundo Sombra* se nos pone delante como un ejemplar de prosa de ritmo ligero y, al mismo tiempo, intenso. Nos parece que el empeño del escritor al componer su última novela, puesta como relato en la boca del muchacho enamorado de la Pampa, consiste en fijar el recuerdo de las aventuras vividas por el resero en el inmenso teatro de tierra y cielo que durante meses y meses se ha desplegado delante de sus ojos. La narración tan «tupida» no ha casi permitido ninguna evasión, sea hacia la contemplación lírica del paisaje, sea hacia las resonancias en su interioridad.

Diremos que a quien va contando le corre mucha prisa, pues, como hace hincapié en los recuerdos de su vida pasada, teme olvidar algo de

(1) París, *Presse Universitaire de France,* 1970, pp. 75-76.

sus peripecias y de las de don Segundo que ocurrieron viajando de estancia a estancia.

Tal vez suponemos que, debido a semejante situación real, o más bien en parte inventada, el lenguaje figurado, tan abundante en *Xaimaca,* se hace menos frecuente, más medido, si bien, alguna que otra vez, más notable. Al contrario de lo que pasa con el diario de viaje a Jamaica, rico en resabios de refinada cultura y empapado de un agradable lirismo, sugerido y alimentado por la llama de un amor y por la visión de un encantador paisaje tropical, *Don Segundo Sombra* rehúye de todo insistido placer de imaginación. Sin embargo, tenemos que reconocer que aquí también la imagen, y las varias formas similares, se va insinuando, poco a poco, y obra el encanto de transfigurar personas y cosas en formas fantásticas y alusivas. El corazón y el pensamiento, urgidos por una íntima y vital exigencia de hallar eficaces medios expresivos, que además de un concepto nos proporcionen una como participación anímica, acuden al poder misterioso de la intuición, instrumento selectivo de la fantasía bien en su actividad creadora, bien en su actuación ordenadora.

Por cierto la relativa escasez de figuras o tropos en la novela del resero que nos ha dejado Güiraldes nos aconseja apreciar con más largo y más hondo detenimiento los méritos de su lenguaje de imágenes y puntualizar la eficacia que cada tropo de mayor relieve ha adquirido en un relato tan denso y sustancioso.

Desde luego en este breve contributo no lograremos agotar el tema que acabamos de señalar; tal vez podamos tan sólo proponer algunos ejemplos de un sencillo método de interpretación y de valuación.

Examinaremos en primer término algunas imágenes que descubren un estado de ánimo utilizando impresiones producidas por el paisaje, o más bien por la naturaleza.

«Una luz fresca chorreaba de oro el campo» (ed. Crisol, Madrid, Aguilar, 1964, p. 122). Ponderemos el momento en el cual va colocada esta imagen, que ensalza la frescura del campo y subraya el efecto luminoso y dorado del amanecer. Hace poco que Fabio, el protagonista, muchacho «preso» en casa de las malas tías ha cobrado la tan suspirada libertad; se encuentra libre en la Pampa y presencia el despertarse de la vida, iluminada por el sol que se levanta. El comienzo de un nuevo día coincide con el comienzo de su nueva vida y el muchacho siente la emoción de alegría, en la conciencia de su ser, por fin capaz de disponer a su talante de sí mismo. Una mañana reluciente de luz dorada reviste todo lo que es común y ordinario y le ofrece un mundo nuevo lleno de esperanzas. Hasta aquel día los malos tratos y el hambre no le habían consentido gozar. Mientras ahora le pa-

rece que todo se va convirtiendo en símbolo de felicidad. Se juntan así realidad y sueño, paisaje interior, de sentimientos y deseos, con el paisaje que se le depara delante de la inmensa Pampa.

La misma situación se repite en otra imagen que el autor nos presenta poco más allá: «... los pastizales renacían en silencio, chispeantes de rocío» (cap. III, ib.). El contacto con la naturaleza ha dado a quien vive con los ojos y los oídos abiertos al latir del universo la sensación de captar la vida del paisaje, de las praderías sin confines de la Pampa, casi en el acto mismo en que esta vida se despierta y nace, misteriosamente, en silencio, descubierta tan sólo por quien está a punto de identificarse con aquella misma. La impresión del resplandor del oro que antes había hechizado los ojos, ahora aparece como tejido en una red de innumerables puntos luminosos y temblantes: son las chispas de rocío, son miles y miles de gotas que toman el color de la hierba, de la tierra, de las piedras. Todo reluce y se mueve bajo los rayos del sol naciente.

Siempre dentro del tema del paisaje y del poder de transfiguración de que está dotado el artista, otra imagen ofrece un parecido con las dos que acabamos de comentar: «Alboreaba y ya por la pequeña ventana, vi rociarse de tintes dorados las nubes del naciente, largas y finas como pétalos de mirasol» (ib., pp. 129-130). La visión se ha levantado hasta las nubes: antes el campo, los pastizales, ahora el cielo con sus nubes, «largas y finas como pétalos de mirasol», y se ven desde lejos, desde «la pequeña ventana», que casi aísla un pedazo de cielo de manera que puede uno fijarse en él detenidamente. Aquella inmensidad que podía dar un sentido de vacío, de anonadamiento de la pobre criatura, asume un aspecto familiar; los pétalos de los mirasoles que el joven pampero ha contemplado tantas veces en los jardines a lo largo de los caminos, dan al inmenso cielo una nota grata y casi doméstica. El rocío que suele relucir en el campo ahora brilla con sus «tintes dorados» sobre las nubes. Estas transferencias señalan el continuo pasaje, propiamente «tropo», de una a otra sustancia que la intuición del artista unifica, o identifica. De veras que nos da aquí Güiraldes la sensación del mismo movimiento del cosmos en todas sus componentes, grandes y pequeñas y hasta mínimas. Ya desde el empleo del tiempo imperfecto que indica el realizarse del movimiento: «Alboreaba». Luego «vi rociarse» que por su cuenta, insiste en lo indeterminado temporal del infinitivo y en un lento y casi visible cumplirse de la acción de los «tintes dorados» que van derramando el brillo aurífero del «rociarse». En último plano no olvidemos «naciente», el día que está a punto de asomar, identificado en el sol, entre las nubes. La imagen compleja o, mejor dicho, compósita, depara al

lector no solamente el recrearse del alba de aquel día de júbilo para el muchacho por fin dueño de sí mismo, sino más bien la manifestación «naturalizada» del estado anímico en el cual se resuelve la cosmovisión de Güiraldes: presencia del hombre con sus situaciones sentimentales en la naturaleza, «dispuesta a interpretar», a través de su lenguaje pánico, nuestra vida humana.

Poco más adelante se nos depara otra figura en la cual el elemento cósmico y el sentimiento del chico novato coinciden en un rasgo afectuoso y burlón: «La primera mirada del sol me encontró barriendo... estaba contento como la mañanita» (ib., p. 133). El gesto familiar de un padre que mira sonriendo al hijo que acaba de despertarse va aquí atribuido al sol, y se entona con la unidad del clima que el autor ha sabido inspirar en su novela entre personas y protagonistas del mundo natural: astros, tierra, ríos, árboles, flores ... Sin embargo la imagen del sol es ya como reforzada con la del ánimo del muchacho que se muestra satisfecho con la mañana de un día que promete bien, y suele tener, como reza el refrán «El oro en boca». Para acabar nuestro comentario añadiremos que distinguiéndose entre muchos escritores hispanoamericanos en los cuales la actitud panteística los lleva a concebir un escenario muy a menudo imponente y extremadamente barroco (del barroco indio que por tanto ha vencido en movimiento y en retorcimientos al barroco español), Güiraldes, en esta novela, como en otras obras suyas, concibe las fuerzas de la naturaleza abiertas a un diálogo con el hombre, cordial y comprensivo. La imponencia y el estruendo no pertenecen a su repertorio expresivo, mientras no pocas veces, tal como en el caso que analizamos, algo risueño, alegre y hasta socarrón forman como un contraste con el sentimiento de temor y de desasosiego que puede producir la inmensidad del espacio, capaz de desalentar al animoso gaucho.

Una vez más la reacción ante la conciencia de poquedad del hombre frente a la Pampa nos viene sugerida en la siguiente oración: «Era una oscuridad serena, alegrada de luminares lucientes como chispas de un fuego ruidoso» (ib., p. 154). La noche que el autor llama oscuridad, casi puntualizando el desconcierto que provoca, se convierte en dimensiones de serenidad, de alegría, producida por «luminares lucientes como chispas de fuego». Este para el artista, aquí, se ha hecho «ruidoso». Por lo pronto las estrellas ya son «luminares lucientes», pues las admiramos mientras tratan de romper la oscuridad y tal vez por esto nuestro prosista no ha rehusado acudir a una expresión puramente tautológica: luminares vistos en el acto de relucir, más bien de un relucir fragmentado en miles y miles de chispas que a su vez disuelven la oscura noche, en su roteante y crujiente entrecruce. Di-

namismo y resplandor han como engendrado una imagen espiritualizada por su sosiego («oscuridad serena y alegrada») y por su efecto llamativo («chispas de un fuego ruidoso»), entre las más plásticas del relato.

A estas alturas tenemos la ilusión de explicar la predilección que Güiraldes demuestra hacia su «fantasear» entre cielo y tierra, entre cielo extendido sobre aquella tierra, la Pampa, que parece juntarse, a pérdida de vista, allá a lo lejos, con el horizonte. Güiraldes, en una de sus imágenes que definimos «espaciales», nos depara la esencia de aquellos hombres de las soledades pamperas.

Por cierto, el hombre, o, mejor dicho, aquella especie de hombres, debe haber sido para Güiraldes, como para el antiguo filósofo griego, la medida del universo, pero aquí se trata del universo incluido en sus imágenes, después de haberlo contemplado sin fronteras allá en las tierras argentinas.

Pues en la imagen aludida, Güiraldes, refiriéndose a don Segundo y a sus compadres, emocionado por tanta admiración, sale con esta frase: «tenían el alma de reseros que es tener alma de horizontes» (ib., p. 156). *Alma de horizontes* caracteriza en forma altamente metafórica la estatura moral de aquellos pamperos, a quienes conocemos siempre en actitud de luchar contra los elementos hostiles de la naturaleza y siempre pertrechados para resistir a toda traición y a toda acometida de los rivales, de los bandidos. Por esto tenían «el alma de horizontes», abierta y ancha, capaz de abarcar panoramas inmensos y de vivir miles y miles de aventuras. Curioso y atrevido el tropo aquí forjado por el artista. Y así de una ficción, tal es la línea del horizonte mudable al compás de nuestros movimientos, ha sacado una figura airosa y significativa; una figura «madre» que parece haber engendrado un ambiente, una especie de manantial de donde proceden los tropos tan típicos de nuestra novela gauchesca.

Vuelve otra vez el tema de la luz, o del sol en la siguiente imagen: «El sol matinal pegando de soslayo en aquellos cuerpos, dorábales el perfil de un trazo angosto y las sombras se estiraban sobre el campo, en desmesurada parodia» (ib., p. 163). Aquí más bien que delante de un verdadero tropo nos encontramos con una «instantánea» que fija el encuentro de los rayos del sol matinal con los cuerpos de los pamperos, pero la atención del artista se ha detenido sobre el doble efecto que aquel encuentro ha provocado: perfiles dorados «de un trazo angosto», por un lado, y, por el otro, sombras que se estiran «sobre el campo, en desmesurada parodia». Esta última palabra nos da la clave de la representación, pues mientras el perfil de los cuerpos se restringe en «un trazo angosto», «las sombras», casi por oposición,

vienen proyectadas en proporciones desmesuradas, sobre el mismo campo. Es un juego del sol sobre los cuerpos, en los cuales se distingue el rostro y el talle; para aquél un trazo afilado, para éste la parodia de una masa alargada por la sombra que materializa. Tal vez esta imagen un poco compleja responda a una doble visión de la realidad. Se intuye cómo el peso de la carne sugiere al autor una interpretación que no esconde cierta torpeza capaz de doblar su espíritu.

Señalaremos aún tres casos que pueden documentar hasta cierto punto, lo que suponemos. «Ibamos caminando sobre nuestras sombras» (ib., p. 174) comenta el joven pampero y la expresión adquiere un sabor dantesco que nos viene del reino de las «sombras» de la otra vida. Pero poco más adelante nos llama la atención una comparación en la cual asoma la pincelada verística (algo que nos recuerda el clima del *Matadero* de Echeverría) referida, también en este caso a la carne: «Sufría la ilusión de que el suelo todo se movía como una uniforme masa carnosa». Sin duda Güiraldes coloca al último peldaño de la jerarquía de las imágenes que dan la sensación de inercia la «masa carnosa», asociada a los cuerpos que echan sombras alargadas. Estamos en el área de contrastes entre luz, sol y sombra, noche.

El mismo contraste entre los dos elementos que acabamos de señalar asoma en la imagen cuyo «protagonista», como fuente de luminosidad, es la luna. Así está concebida la figura: «La luna volcó por la puerta una mancha cuadrada; blanca como escarcha mañanera (ib., página 273), y más eficaz todavía se presenta el conjunto de dos imágenes: «En el cielo, las primeras claridades empezaban a alejar la noche y las estrellas se caían para el lado de otros mundos» (ib., p. 286). Ya tenemos aquí representado un movimiento sideral, en el cual se anticipa la acción del sol, aún oculto, en el insinuarse de un tímido claror, tras, según dice el artista, la caída de las estrellas. Presenciamos, en nuestra contemplación, el encuentro momentáneo de dos iluminaciones en los campos del cielo: claridad apenas sensible del sol que anuncia su próxima llegada y desaparición graduada de los astros de la noche. Para Güiraldes aquellos astros, como gustaba a Salinas, «caían para el lado de otros mundos», lo cual, en otros términos, significa que nada se extingue y nada muere: hay una trayectoria de luces, como la hay de oscuridad. Las inmensidades de la Pampa y sobre todo las almas de los reseros, «las almas de horizontes», saben y gozan, en sus soledades y en sus profundas miradas, tantos maravillosos traspasos, de plena luz a honda noche, de la noche (a propósito de la cual en una de las imágenes que no hemos reseñado, el escritor había asentado, hablando en persona del protagonista, Fabio Cáceres: «yo vi la hoja cortar la noche como un fogonazo» (cap. I, p. 115)

al día casi para decirnos que el paso había sido, como muy de tarde en tarde, puede acontecer, rápido e imprevisto.

Tal insistencia sobre el tema del sol y de la sombra bien responde —ya lo anotamos antes— al paisaje en que se desarrolla la existencia del joven pampero y de allí saca toda su validez y todo su vigoroso acento.

Claro está que el pampero, el que sabe disfrutar de tanta hermosura, no sabe, por el contrario, describirla. Le toca a Güiraldes y a todos los que tienen cualquier laya culta, imaginera, sencilla, expresar lo que pasa en el alma del resero. Sin embargo, es cierto que no sabrá hablar en su lugar quien no haya vivido al lado suyo, quien no se haya sumido en sus soledades, en sus peripecias. Por tanto, Güiraldes y cuantos han tomado la palabra, con el alma del pampero, han salvado, así nos parece, un precioso caudal de sensaciones, de impresiones, de emociones, de contemplaciones, muchas de ellas, en el lenguaje figurado de José Hernández, de Bartolomé Mitre, de Rafael Obligado, de Hilario Ascasubi, de Eduardo Gutiérrez y de muchos más.

Remataremos esta fugaz mirada hacia algunas imágenes de Güiraldes, o, mejor dicho, hacia un grupo de las imágenes que se refieren a la luz y noche, reparando, unos momentos, sobre dos imágenes de «sol y sombra» que resumen, en cierto sentido, la sustancia y la dirección de este tipo de lenguaje figurado sobre el cual nos hemos detenido.

«La puerta pegaba con energía sus cuatro golpes rígidos en el muro, abriéndolo a la noche hecha de infinito y de astros, sobre el campo que nada quería saber fuera de su reposo (ib., p. 213). Ya se ha visto, o se ha entrevisto que la noche para Güiraldes resulta formada de dos elementos: uno invisible, si bien para un «alma de horizontes» intuible; y otro visible: «los astros». Sin duda el primer elemento es evidente en todas las latitudes y en todas las realidades, pero, para el habitante de las soledades de la tierra y de los mares, de los cielos y de los abismos, el infinito se impone por doquiera y Güiraldes además lo vive y lo traduce en su intuición, en su cosmovisión, confesando a cada líneá, a cada palabra, y a cada imagen, el Infinito que todo crea y todo lo abarca. Tal vez aluda a El, cuando nos dice, poco antes del paso que señalamos: «Encima nuestro, el cielo estrellado parecía un ojo inmenso, lleno de numerosas arañas de sueño» (ib. p. 181). Aquel «ojo inmenso» que nos mira a nosotros caminantes con nuestra inmensa sed, con nuestra inmensa búsqueda, será para Güiraldes el ojo divino que nos persigue siempre por dentro y por fuera ...

La segunda imagen en tono sencillo, doméstico y primitivo (un recuerdo nos es aquí sugerido de *Los trabajos y los días* de Hesíodo,

autor expresivo de una civilización que tal vez ofrezca más de un enlace con «cultura y vida» de Iberoamérica, desde los tiempos precolombinos hasta principios del siglo XIX) nos despierta interés: «Atardecía. El cielo tendió unas nubes sobre el horizonte, como un paisano acomoda sus coloreadas matras para dormir ... Sentí que la soledad me corría por el espinazo, como un chorrito de agua» (ib. p. 271). En la primera parte de la comparación el cielo es personificado por «un paisano», quien, al acabar su jornada de trabajo y de cansancio, prepara su frazada para echarse a dormir: cielo y hombre aquí representan el finalizar de un día, día de resplandor para uno, día de fatiga para otro. Güiraldes repite con placer esta coincidencia, diríamos este ensimismamiento de entre naturaleza, por un lado, con el pampero, y de labor humana, por el otro, con el movimiento solar que domina los espacios. Sin embargo, en la segunda parte de la oración que comentamos, frente al universo impasible en su «triunfal» camino hacia el cumplimiento de las leyes trazadas desde miles y miles de años, el pobre y frágil resero, perdido en las soledades de aquellas tierras, siente correr «por el espinazo» un estremecimiento que declara toda su pequeñez. Entre sol y sombra, entre día y noche, como el pastor que recoge su tienda y va hacia su felicidad con anhelo nunca cumplido, aquí, así el pampero de Güiraldes, en *Don Segundo Sombra,* «acomoda sus coloreadas matras para dormir», realizando una imagen que simboliza, en estas páginas del artista argentino, toda su ansia, toda su cotidiana (tal como sus personajes de *Xaimaca* y de *Don Segundo Sombra,* al fin y al cabo diferentes encarnaciones de su mismo ser) búsqueda de hermosura que logre, de una vez, llenar su infinito e insatisfecho deseo.

G. M. BERTINI

Università di Torino
Via S. Ottavio 20
10 124 TORINO (Italia)

EL IMPRESIONISMO POETICO DE JUAN RAMON JIMENEZ (UNA ESTRUCTURA COSMOVISIONARIA)

En el Homenaje a Dámaso Alonso, creador de la Estilística española.

LAS EPOCAS Y LOS ESTILOS COMO ESTRUCTURAS COSMOVISIONARIAS

Toda comovisión es una estructura

En un libro próximo a aparecer (cuya redacción no es sino transcripción y desarrollo de cursos universitarios dictados por mí hace casi dos décadas), expongo por extenso una doctrina que ahora sólo puedo esbozar en su línea más general, y ésta, además, reducida a esquema abreviadísimo. Corro así el albur del malentendido y la radical insuficiencia. Pero si pudiera contar con la disculpa lectora, me arriesgaría a ello, pues pese a todo, tan abatido conato y mínima expresión de mi pensamiento me es indispensable para hacer inteligible, aunque bien parcamente, el análisis que vendrá después acerca del impresionismo de la primera época de Juan Ramón Jiménez.

La tesis que mantengo e intento probar en ese libro, a través de más de 700 páginas (fijémonos en lo atroz de la reducción a la que me aventuro), es ésta: todos los rasgos, no sólo los artísticos y literarios, de una época tienen, en lo fundamental, una explicación unitaria: la cosmovisión que es inherente a tal período. De ella y de sus consecuencias emocionales y sensoriales (consecuencias que no existen como cosa aparte de la cosmovisión misma, sino que la constituyen también a ésta) depende, entre otras cosas, la forma literaria, incluso en su sentido más evidente y externo, que se utilice, de manera que el conocimiento de la cosmovisión en ese amplio significado nos *explicará* el estilo que consideremos. He aquí, pues, que la Estilística «descriptiva» deviene «explicativa». Por supuesto, no hay hasta ahora en estos asertos otra novedad que la de ciertos pormenores en los que no voy a insistir aquí, pues lo que las consideraciones de mi libro tengan de personal, si lo tienen, consiste, por lo pronto, en cosa diferente: en el análisis de lo que sea una estructura cosmovisionaria y en las consecuencias y hallazgos que de ese análisis se deriven.

Dado que la idea de «cosmovisión» o «visión del mundo» se hace así tan importante para el historiador de la literatura, hube, en efecto, de proceder a su examen. Lo que hallé entonces fue esto: toda cosmovisión es un sistema de relaciones; es una estructura de *posibilidades* (pues nada es *forzoso* en ella), en que cada elemento conecta y recibe su ser de otro, y éste, de otro, y así sucesivamente, hasta llegar a un elemento central o «foco cosmovisionario» que se responsabiliza de todos los elementos estructurados, siendo él mismo estructuralmente inexplicable. La explicación del «foco» existe, sin embargo, pero resulta exógena, trascendente al sistema. Esa explicación no es ya, en efecto, *sincrónica,* como lo eran las anteriores explicaciones de los diversos términos cosmovisionarios, sino diacrónica. Para encontrarla, hay que contar una historia: la historia de la sociedad en que tal «foco» se inserta. Había llegado yo de este modo a una idea de génesis estructural que nada tiene que ver con el estructuralismo genético de, por ejemplo, Lucien Goldmann (que, además, resulta posterior a mis lecciones en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, que son de 1950). No sólo Goldmann desconoce la idea de «foco», sino que, además, el concepto de cosmovisión en Goldmann (y en Dilthey) tampoco coincide de otros modos con el que yo expongo en mi libro. Baste con recordar que tomado el término en el sentido en que yo lo uso, el número de «visiones del mundo» es ilimitado, pues éstas se van sucediendo en la historia sin repetirse nunca, mientras las «visiones del mundo» en el sentido de Goldmann (y de Dilthey) se caracterizan por su limitación numérica.

El «foco» estructural de las cosmovisiones todas es siempre el mismo: el individualismo

Pero la cosa no para aquí. En mis investigaciones sobre las «visiones del mundo» que se pueden determinar a lo largo del tiempo en la cultura occidental desde la Edad Media hasta hoy, me esperaba una gran sorpresa: *hallar que todas las épocas tienen como «foco» estructural cosmovisionario un ingrediente genéricamente común, el «individualismo»*, cuya diferencia específica en cada caso, viene dada por *un grado distinto* de ese mismo «individualismo» (grado que acaso puede tornarse, hablando en términos relativos, cero). Lo que hace aumentar (o disminuir) el individualismo del «foco» estructural (llamando «individualismo» a la confianza que yo tengo en mi mismo en *cuanto hombre,* esto es, en cuanto perteneciente a la humanidad, en la que confío) son ciertas cosas que le ocurren al conjunto de los miembros de una sociedad dada. ¿Qué cosas? Aquellas, naturalmen-

te, que, como la «desalienación», el «progreso», etc., contribuyen a otorgar a ese conjunto confianza (o al revés, desconfianza) en las dotes «humanas» como tales; por ejemplo, confianza en la razón. Por ahí es por donde *fundamentalmente* la cultura se relaciona, como antes vine a decir, con la situación material, de la que la cultura es, en definitiva, expresión (1).

Debo advertir que el individualismo, entendido así, aunque va creciendo, o *puede ir creciendo* (2), sin pausa dentro de la sociedad, no destruye la estructura que ha originado previamente sino cuando alcanza cierto punto crítico, igual que sólo a cien grados el agua hierve (3). Se produce en tal caso una «reestructuración», que hace asomar una estructura nueva: si antes se estaba, digamos, en el «Románico», se pasa al «Gótico» y si se estaba en el «Gótico» se pasa al «Renacimiento», etc. Las estructuras de esta clase tienen, de algún modo, *a diferencia de las estructuras lingüísticas,* estabilidad absoluta, y no sólo relativa, en el interior de unos ciertos límites de tiempo.

Por todo lo dicho, se comprende que se impusiese a mi intención la definición precisa del término «individualismo» y el intento de eliminar, consiguientemente, los errores, a mi juicio gravísimos, en que se ha venido incurriendo, al manejarlo sin un análisis previo de su contenido. Por ejemplo, el que, en mi opinión, cometemos cuando decimos que los españoles se han caracterizado (¿desde la prehistoria?) por tal sentimiento. Ese misterioso «individualismo español» ¿es por verdadero milagro, de la misma naturaleza que el de los renacentistas, barrocos y románticos? Por supuesto, ello no es posible. Oponiéndome a tantos teóricos de España, me atreveria a decir que, justamente, lo que les pasó a nuestros compatriotas fue no haber alcanzado con autenticidad y plenitud el grado de individualismo que la industrialización, entre otras cosas, trajo consigo en el

(1) Digo «fundamentalmente» porque ciertas concretas características culturales *pueden* conectar también, *en algunos casos* (e incluso *a veces* en bastantes o en muchos casos), con la situación material de la sociedad *de un modo directo,* y no sólo a través del «foco» cosmovisionario. Mi libro tiene en cuenta este hecho, y lo explica sin salirse de su tesis central, pues, en definitiva, aunque no lo parezca a primera vista, es también la existencia del «foco» lo que permite esas conexiones directas. Lo mismo sucede con el influjo que un autor recibe del pasado artístico: todo, en definitiva, está motivado por el grado de individualismo en que se está. Mi pensamiento radicaliza, pues, más que ninguna otra doctrina, el carácter social de sus explicaciones históricas, dinamizándolo en todas direcciones. Desgraciadamente, entrar en tan esenciales cuestiones excede las posibilidades de estas páginas.

(2) El individualismo *tiende* a crecer, porque el hombre *tiende* a progresar, pero ciertos hechos pueden contrariar esa tendencia. Y así en la Roma posterior a Diocleciano hubo menos individualismo que en épocas anteriores, a causa de las medidas económicas tomadas por este emperador, y sus repercusiones estructurales.

(3) Ese punto crítico es el sitio donde la «cantidad» se transforma en «cualidad», como piensan Hegel y su sucesión.

resto de Europa (4), pues en España ese grado individualista entró tan sólo de prestado y en extraña coexistencia con su opuesto, el particularismo medieval, que en España, por su diferente historia con respecto a lo ocurrido al norte de los Pirineos, tuvo a partir del año 711, una forma especialmente «personalista» («personalismo»: *confianza* que yo tengo en mí mismo, pero *no como hombre,* no como *parte* de un grupo más amplio, la humanidad, en el que confío, sino *como mera persona*) (5). No entremos en este ni en otros problemas que aquí se suscitan, y digamos sólo que desde la Edad Media para acá el «individualismo» (aunque bien pudo no haber sido así) ha ido aumentando sin cesar en la sociedad occidental, pese a las aparentes excepciones que se nos ocurran: el período neoclásico del siglo XVIII (o el período que se ha constituido después de la crisis económica de 1929). Creer que el siglo XVIII fue menos individualista que el XVII (o creer que tras el año 1929 ha habido menos individualismo que antes de esa fecha) resulta también de haber definido muy tosca y hasta erróneamente lo que individualismo sea.

Cosmovisión «personal», cosmovisión «generacional» y cosmovisión «de época». ¿Existen las «generaciones»?

Otra cuestión a tratar es la de las relaciones entre cosmovisión «personal» y cosmovisión «generacional», y entre esta última y cosmovisión de «época», comprensiva de varios períodos «generacionales». En el presente escrito sólo diré dos cosas. Primera: al ser las cosmovisiones estructuras, como dije, de «posibilidades» (y no de forzosidades), las cosmovisiones «generacionales» no podrán manifestarse sino como posibilidades *sucesivas,* en el sentido que luego acla-

---

(4) El individualismo, que es confianza en mí en cuanto que soy hombre, supone confianza en el hombre, en sus dotes «humanas»; la razón, por ejemplo, dijimos. *El individualismo implica, pues, racionalismo,* tan ligado al nacimiento y desarrollo de la burguesía, de los procesos económicos burgueses. En España ni hubo suficiente burguesía ni suficiente industrialización. No asombra el carácter anómalo, el carácter en cierto modo inauténtico de su individualismo y su coexistencia con lo contrario, como digo en el texto.

(5) Advierto que la definición de «personalismo» que doy en el texto nada tiene que ver con el uso de esta misma palabra en otros autores; por ejemplo, Américo Castro en su famoso libro *La realidad histórica de España.* El personalismo, en nuestra terminología, supone, pues, desligamiento del grupo e implica separatismo de la persona. Y si el individualismo, que es lo contrario, y aparece, en principio, como adhesión al grupo, adoptó, al llegar el siglo XIX, un aire aparentemente disidente y antisocial, ello fue debido al triunfo, no sólo en el campo económico, sino también en el moral, de una creencia: la contenida en la doctrina del *laissez faire.* Si, como quiere esa doctrina, el bien y la armonía de la sociedad se logran dejando en plena libertad al individuo, la búsqueda de la libertad sin trabas, por definición, no puede ser en tal hipótesis antisocial, desde el punto de vista intencional, psicológico (que es el que importa), sino lo opuesto. He aquí cómo, el individualista, pudo adoptar a la sazón una especial forma egotista sin abandonar los requisitos con que lo hemos definido.

raré, de la cosmovisión de la época, del mismo modo que las cosmovisiones «personales» (la de Juan Ramón Jiménez, pongo por caso) se manifestarán como posibilidades *actuales* de la cosmovisión generacional correspondiente. Dicho de otro modo: las cosmovisiones «personales» son el resultado de vivir personalmente una visión del mundo «generacional», de la que aquéllas pueden extraer, eso sí, en cantidad mayor o menor, consecuencias inéditas. Y aun las cosmovisiones, tanto «generacionales» como «personales», admiten el reconocimiento de estructuras más pequeñas todavía, en las que se descomponen: las de las diversas «ramas» que las constituyan, nacidas todas de un tronco común. Por tanto, las estructuras cosmovisionarias se nos aparecen como sistemas de cajas chinas, que se incluyen unas dentro de otras más vastas y abarcadoras. La estructura cosmovisionaria de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, aparte de dividirse en dos «momentos» (por lo menos), correspondientes a sendos períodos «generacionales» (dando a esta expresión el significado que luego fijaré), entre sí diferentes, consta, en cada uno de esos períodos, de varias «ramas» estructurales. Y así, en el momento inicial, como tendremos ocasión de recordar más adelante, hallamos la «rama» simbolista, la impresionista y la esteticista.

La segunda cosa que me propongo decir se relaciona con la respuesta a esta pregunta: el individualismo ¿posee un grado idéntico en todas las generaciones que se siguen dentro de una misma época? Antes de contestar —negativamente— a esta cuestión debo tratar brevemente un problema colindante: advertir de entrada, que mi libro utiliza la palabra «generación» y «generacional» en sentido metafórico y a efectos puramente prácticos, en cuanto que, coherentemente con respecto a su doctrina general, no cree en generaciones, sino en períodos cronológicos más o menos amplios, caracterizados por un cambio esencial en la graduación individualista. Y ello ha de ser así, si, en efecto, el cambio resulta, como sugerí, de hechos sociales *objetivos*, que, en consecuencia, deberían ser percibidos por todos los hombres, jóvenes o viejos, que vivan en ese preciso instante, siempre que realmente *vivan*, o sea, siempre que no sufran anquilosamiento en su perceptibilidad, cosa esta última que, en diferente proporción ocurre casi siempre cuando la persona ha transpuesto la edad juvenil y, más aún, la edad madura, entrando en la vejez.

Esta tesis tiene, con respecto a la teoría de las generaciones, la ventaja, en mi opinión, de explicar sus aciertos, sin caer en sus zonas de perplejidad. Pues, en efecto, los jóvenes acostumbran, de hecho, como quiere (aunque sin excepción alguna) esa teoría, encar-

nar el cambio de gusto, pero —y esto es lo que nosotros añadimos— no por ser ellos y sólo ellos como tales jóvenes los agentes de la modificación histórica, sino porque, al ser jóvenes, no se hallan escleróticamente «fijados» en una concepción anterior. La «ley de inercia» que Newton formuló para la materia vale también para el espíritu, de modo que tendemos a solidificarnos en actitudes sobrepasadas en realidad por las consecuencias del correr de los años. Y sólo quien, como el joven, carece, en cierto modo, de pasado se halla libre de estas pesadas adscripciones, que van siempre en sentido opuesto a la vida.

Cada hombre, y por tanto cada artista, de cualquier edad, al hallarse colocado en una determinada circunstancia histórica, debería, en situación de vitalidad plena, experimentar en su ser el grado de individualismo, y, por tanto, las circunstancias cosmovisionarias y estilísticas que a esa circunstancia objetivamente correspondan. Al pasar el tiempo y transformarse en otra la circunstancia anterior, y con ello el grado de su individualismo, sobreviene, si ese grado alcanza el punto crítico de que antes hablé, un cambio estructural, que por ser también forzosamente objetivo, habría de afectar, en principio, al conjunto de la sociedad, y no sólo a sus jóvenes miembros. Lo importante no es, pues, pertenecer a una cierta generación, sino vivir «del todo» *todavía* (o *ya)* en una cierta fecha, o, expresado con mayor precisión, *entre unas* ciertas fechas.

Esto nos hace súbitamente inteligibles dos hechos, que nadie, creo, se ha preocupado nunca, según parece, de esclarecer, pese a su insolente y terca reiteración incesante, y pese también a que, por ser contradictorios de la teoría de las generaciones, deberían haber preocupado particularmente a los adictos de ésta. El primero de tales hechos es que ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística, la arquitectura formal de sus principios y actitudes. Toda generación se deshace como tal, años después de su aparición histórica. Si existiesen las generaciones en el sentido que sus teóricos les atribuyen, tal deshacimiento sólo podría deberse a desvirtuación de la entidad artística por falta de vigor creador, o bien a la recepción de influjos procedentes del sector juvenil, influjos que habrían de ser necesariamente inauténticos, al no hallarse motivados por la aparición en el seno de la sociedad de fenómenos y acontecimientos nuevos, exigentes de una expresión cultural distinta a la anterior. Pues nótese que si fuese esto último lo que sucediese, ya no estaríamos en la teoría de las generaciones, sino en la nuestra de los períodos cronológicos. Claro está que tanto la recepción inauténtica

de un influjo como la desvirtuación de que hablo, si bien son cosas siempre posibles tratándose de casos particulares, no lo son cuando el fenómeno se presenta con carácter general, como ocurre aquí. Pero además, el rompimiento de la estructura generacional no implica de ningún modo decadencia estética, como sin duda habría de suceder en el supuesto que combatimos. Frente a los posibles casos, siempre particulares, de decaimiento estilístico, se alzan otros —innecesario es decirlo— en que se comprueba lo opuesto. Y aun a veces pasa algo —y tocamos así el segundo hecho al que antes me referí, de mayor evidencia aún, si cabe, que el primero— absolutamente inexplicable desde la teoría de las generaciones, y, en cambio, perfectamente explicable desde la nuestra: que un «viejo» *se adelante* a los jóvenes en el hallazgo del estilo «juvenil». Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, llega en España, antes que ningún «joven», a la estructura «esencialista» que se ha llamado «poesía pura»; o, por poner otra ilustración de lo mismo la estructura «histórica» y «social» propia de la segunda posguerra, se dio antes en algunos «viejos» (Cernuda, Alberti, etc.) de la generación del 27 que en los «jóvenes», que parecen posteriormente haberla protagonizado. Y fue otro «viejo», Dámaso Alonso, de esa misma generación, el primero que radicalizó el «prosaísmo» —voluntario— de la expresión poética, que tanto iba a caracterizar al nuevo tiempo.

Una vez aclaradas estas esenciales nociones, podemos hablar, nosotros también, de «generación» o «estructura generacional», pero ahora sabiendo lo que, si no hay error en los anteriores razonamientos, encierran en realidad esas palabras: una mera cuestión estadística, y no una inexorable ley.

Con esto estamos ya en condiciones de contestar a nuestro interrogante anterior, acerca del individualismo de la época, en relación con el de las generaciones en que ésta puede dividirse. La «época» (el renacimiento, el romanticismo, etc.) existirá mientras el individualismo pase de un determinado grado y no llegue a otro, igualmente determinado: digamos, entre los grados 50 y 100. Pero el aumento del individualismo entre esas cifras, aunque no altere la estructura de la época como tal, sí la va configurando sucesivamente según estructuras menores, las «generacionales», que se incluyen en aquélla, y cuya ley de aparición es la misma: pasar de un grado individualista y no alcanzar otro muy concreto. Y así, siguiendo el mismo convencionalismo anterior, diríamos que la estructura de la primera generación se daría, pongo por caso, entre 50 y 59 grados; la de la segunda, entre 60 y 69; la de la tercera, entre 70 y 79, etc.,

hasta que tras la generación última se llegue a los 100 grados, según supusimos antes, y sobrevenga un cambio no sólo generacional, sino de época (6).

El objeto de nuestro estudio es sólo una «rama» de la estructura del primer momento juanramoniano

Una vez dicho lo anterior, se nos hace indispensable fijar con exactitud el objeto de nuestro estudio. Lo que va a ocupar nuestro pensamiento va a ser el impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez. No se trata, pues, de la estructura total de este autor, ni siquiera de la estructura total de su primer «momento», sino sólo de una «rama» de esta última estructura, que consta, además, de otras dos que no consideraremos: la rama simbolista y la esteticista, según adelanté no hace mucho.

Pero al estudiar la «rama» impresionista nos damos cuenta de que, en efecto, como esperábamos desde nuestros supuestos, esa «rama» tiene consistencia «generacional», aunque Juan Ramón Jiménez, como igualmente habíamos previsto, la experimente de un modo «personal», sacando de ella consecuencias originales, no sólo de índole sentimental y sensorial sino, lo que es más raro, de índole temática.

El estudio en el que nos adentraremos nos hará conocer, de un modo que me parece podríamos llamar, sin énfasis, nuevo, la textura orgánica del impresionismo literario, y aun del impresionismo sin calificaciones. Naturalmente, las características del impresionismo pictórico, por ejemplo, son de sobra conocidas. Pero, si no estoy equivocado, la verdadera realidad, o «esencia», de cualquier escuela no reside en la suma de sus peculiaridades, sino en la estructuración cosmovisionaria de ellas (7), y esto último y no otra cosa,

---

(6) Debo dejar constancia, al menos en nota, que, a su vez, las «épocas» son sólo partes de estructuras más amplias aún: el «gótico» y el «románico», por ejemplo, se unirían para formar la estructura «medieval»; Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclasicismo constituirán una estructura «racionalista», mientras el Romanticismo y la época «Contemporánea», otra de signo opuesto irracional. Y así habríamos de seguir hasta la total universalización estructural, esto es, hasta determinar una estructura sin otros atributos que los de ser «humana».

(7) Esta última afirmación plantea el problema de lo que con un nombre algo feo llamaríamos «pre-escuelas» («prerrenacimiento», «prerromanticismo», «premodernismo», etc.). Pues si una escuela no es la suma de sus características, sino la estructuración de ellas, según digo en el texto, no cabría, al parecer, en el sentido corriente de la expresión al menos, momento alguno que pudiese prefijarse de ese modo. Sería imposible, pongo por caso, ser prerromántico, en el significado de «un poco romántico», porque, o bien las características de que se tratase estaban situadas en la estructura romántica, y entonces serían románticas «del todo», o estaban situadas fuera de ella, en cuyo caso serían «del todo» no románticas (neoclásicas acaso, si la estructura en que se colocaban fuere ésa).

Y, sin embargo, nuestra experiencia de lectores, sin hacer caso de nuestros prejuicios teóricos, insiste en declarar «prerrománticos», etc., a algunos artistas. ¿Podríamos conciliar experiencia y doctrina? Creo que muy fácilmente. Las características del estilo, una

es lo que nos interesa aquí. Como se ve, la novedad que nos proponemos yace en el enfoque y no en los materiales enfocados, al menos en principio. Pues, aunque, como digo, el impresionismo de los pintores de esa obediencia ha sido minuciosamente inventariado en todos o casi todos sus rasgos y notas, no sucede lo mismo, hasta donde yo sepa, en lo que atañe a la literatura. Y ocurre que el impresionismo literario, y especialmente el impresionismo poético, a causa del diferente medio de que se sirve, tiene algunas manifestaciones originales, que se hacen por ello, a lo que me parece, interesantes de describir y no sólo de estructurar. Pero claro está que cuanto digamos del impresionismo de Juan Ramón es aplicable, *mutatis mutandis*. al impresionismo en general como una más amplia estructura, en la que se cobijan, por supuesto, pintores, músicos, etc., y hasta científicos y filósofos.

EL IMPRESIONISMO JUANRAMONIANO

El impresionismo nace del subjetivismo

Pocos nombres resultan tan congruos a la realidad que designan como el de «impresionismo», pues esta tendencia (reparemos sólo, de momento, para verlo más claro, en su versión poética o pictórica) pretende desentenderse del mundo objetivo con mayor fuerza todavía que en la época romántica, para concentrarse exclusivamente en la contemplación artística de la impresión. De inmediato se hace notar así que el impulso fundamental de la escuela impresio-

---

a una, son las que no pueden manifestarse como «pre». Pero la obra de un autor (la obra en el sentido de obra completa, pero también en el sentido de «este poema de Pedro»), conjunto complejísimo de rasgos y notas, sí puede tener ese carácter. Veamos. Estructura quiere decir tiranía de la totalidad, esto es, imposibilidad de separación de las partes entre sí y con respecto al todo. Donde esté uno solo de sus elementos, se hallan virtualmente los demás. Cada característica implica la estructura.

Se sigue de esto que un poema poseedor de algunas notas románticas y otras neoclásicas haya de remitirnos, en cuanto a las primeras, al sistema romántico (pero, por supuesto, no un poco, sino del todo), y en cuanto a las segundas, al sistema neoclásico (de la misma manera tajante y perentoria). Ni las características románticas ni las neoclásicas, por tanto, aparecen ahí con paliativos ni disminuciones. No hay en ellas nada que sea «pro», nada que se halle en una suerte de existencia empobrecida y menor. Son románticas o neoclásicas hasta los bordes. La ambigüedad se queda para la obra en que se reúnen rasgos de tan diferente naturaleza, y precisamente aparece —la ambigüedad— como consecuencia de esa reunión.

Nos explicamos así los numerosos casos de verdaderos anacronismos que pueden sorprenderse en cualquier instante histórico. Incluso a veces se interpenetran estructuras lógicamente no contiguas. El luto que lleva por su madre un físico nuclear implica la estructura cosmovisionaria de la Edad Media, aunque la ciencia que éste posee y desde la cual actúa pertenezca a una estructura que nos es muy próxima. Hay actos (una cortesía muy reverenciosa, por ejemplo) que conectan con los supuestos estructurales del siglo XIX en personas que viven hoy, y que, por tanto, se hallan en otra cosmovisión en cuanto a la mayoría de sus acciones y actitudes.

nista no es otro que la agudeza de un subjetivismo que el individualismo en gran escala (propio, *sobre todo*, de los efectos *crecientes* de la Revolución francesa y de la Revolución industrial) había traído consigo. Este subjetivismo «mayor que el romántico» es el que lleva a poetas, pintores, etc., de esa época a sustituir con carácter tan radical, la objetividad por la subjetividad. Y más que en el período precedente, el mundo y las cosas del mundo interesarán sólo por la impresión que nos causan. La diferencia con el romanticismo es, en este fundamental punto, sólo cuantitativa. Pero desde Hegel sabemos que la cantidad, al llegar a cierto punto crítico, se transforma en cualidad, y en efecto, la estructura que se origina a partir del distinto grado de subjetivismo (y, por tanto, a partir del distinto grado de individualismo) (8) es por completo diferente e irreducible a la primera.

El cambio de las cosas afecta a su esencia

Ahora bien: el mundo y sus contenidos poseen una relativa estabilidad (al menos contemplados desde la óptica de la experiencia cotidiana, que es la decisiva en estas cuestiones). Pero, opuestamente a lo que le sucede al mundo objetivo cuando es así percibido, las impresiones son, por esencia, mutadizas, resbaladizas: cambiantes. Yo miro esta pirámide egipcia, y mi impresión es una; pero dejo de mirar la pirámide y fijo mi retina poco después en una nube o en una palmera, y ahora mi impresión es otra. De nada vale que la pirámide siga en su sitio, inmutable: la pirámide no se ha movido, pero mi impresión sí. Mi impresión ha dejado de existir, y ha dado paso a una impresión *esencialmente distinta*. Y aun en el caso de que mi vista permanezca fiel a su primer impulso, la impresión se modificará, porque en mi impresión actual intervienen no sólo conceptos, sino sentimientos, sensaciones, etc., que se hallan en perpetua fluencia, según ha señalado Bergson.

Se desprende de lo anterior, que si para los impresionistas la verdadera realidad de las cosas consiste en la impresión que nos producen y esta es *esencialmente* cambiante, cambiantes *esencialmente* serán todos los objetos *en cuanto a lo que más importa de ellos*. En la escuela impresionista, por tanto, se halla, a mi juicio, aunque implícita e informulada, la idea de que las cosas *cambian de ser*

---

(8) Pues como digo en mi *Teoría de la expresión poética* (Ed. Gredos, Madrid, 1970), y como es obvio, el individualismo, cuando alcanza cierto grado, produce subjetivismo, que no es sino un alto grado de importancia atribuido al «yo» en su relación con el «no yo» o «mundo». Si *confiamos* mucho en el «yo» —«individualismo»— tenderemos a verlo como *importante* —«subjetivismo».

a cada instante. Dejan de ser esto para ser lo otro. El universo entero se encuentra movido por un furioso devenir de esencias instantáneas. Y como en toda época el artista trata de captar la «verdadera realidad», y en ésta «la verdadera realidad» es la cosa en su instante, los impresionistas se dispondrán a captar y expresar la pura actualidad de los objetos, su absoluto ahora, pues no hay más ser que el momentáneo: ese que está ahí y que dejará de estar en seguida. Se confunde pues, el *«ser»* con el *«estar»* o mejor dicho, no hay más *ser* que el *estar*, y ese *ser-estar* es lo que se necesita aprehender.

Colores impresionistas frente a colores convencionales

Para lograrlo, los pintores requerirán de una técnica rápida, en consonancia con la fugacidad del objeto por el que se interesan. Los colores convencionales, a los que nos tenía habituados la poesía anterior, los «colores-siempre», abstractos, intemporales (luna «plateada», prado «verde», sombra «gris», mano «blanca», o «morena» se sustituirán por «colores-ahora», a los que llamaremos con toda propiedad «impresionistas», colores concretos, temporales (lunas «rojas», «granas» «amarillas» y hasta «verdes»; sombras «azules», o «moradas», desnudo «malva», mano «violeta», expresiones todas que extraigo de los versos de Juan Ramón Jiménez). Y es que no hay definiciones *a priori* de los objetos, y por tanto, tampoco definiciones cromáticas de esa clase, dada la instanteneidad del ser. Y si nos fijamos en los ejemplos de color «impresionista» que acabo de citar en el anterior paréntesis, nos daremos cuenta de una cosa: la tendencia de los poetas de esta obediencia a la radicalización, en cuanto al color, del dato discrepante en lo que respecta al convencionalismo cromático, con lo cual, de hecho, los impresionistas van con frecuencia, más allá de sus propios supuestos. Pase que la luna, a veces, sea «grana» o «roja», o, lo que resulta equivalente, que lo esté; pero ¿se nos ofrece alguna vez como verdaderamente «amarilla», «de oro» y menos como «verde»? En su afán de oponerse a la ucrónica convención y darnos el ahora instantáneo, Juan Ramón Jiménez contempla su mundo interior, su representación interna de algo, y elimina de su impresión actual cuanto ésta comparte con las otras anteriores que el mismo objeto le ha proporcionado, para quedarse a solas con la nota diferencial. Suprime, por ejemplo, de la luna que ahora se divisa, todo lo que, *también ahora*, tiene de plateada, y resta entonces en ella únicamente lo que tiene de «verde». En este punto, hay, pues, en el impresionismo, no verdadera fidelidad a la impre-

sión, sino a esa nota insolidaria, que actúa por modo imperialista y desplazador. Un paso más, y la poesía entrará de lleno en la atribución a las cosas de cualidades por completo irreales, cuyo sentido es puramente simbólico e irracional. Y lo mismo sucede en la pintura: del impresionismo (que es *en este sentido* realista) se pasará al «fauvismo» (que *en este sentido* es irrealista: sus colores pueden ser, en efecto, irreales, *aparentemente* gratuitos) (9).

Esencialidad del matiz

El examen del cromatismo juanramoniano nos ha hecho ver la importancia que el matiz tiene en la escuela impresionista. Y es que el matiz en esa escuela se ha convertido en esencial por ser el matiz lo único que puede diferenciar el «objeto-antes» del «objeto-ahora», que son dos realidades «distintas».

El matiz se extenderá, por supuesto, a todas las referencias de los sentidos, pero en la poesía de Juan Ramón afecta particularmente a la vista, sin duda por la única razón de ser la vista el sentido más importante y decisivo en el hombre. Si fuésemos en estas cuestiones más caninos, probablemente el poeta de Moguer se inclinaría con mayor decisión hacia las matizaciones olfativas, que, sin embargo, no faltan en sus versos:

Huele a rosas quemadas.

(«Poema 111», de la *Segunda antolojía.)*

ay, qué ansioso olor
a pétalo frío.

(«Poema 129», *íd.)*

Huele a arrayán mojado.

(«Laberinto», en *Primeros libros de poesía,* Ed. Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, página 1240, Madrid, 1964.)

El aire tiene olor de jazmines
podridos...

(«La soledad sonora», *íd.,* p. 1006.)

El agua huele a primavera melancólica...

(«Melancolía», *íd.,* p. 1407.)

---

(9) Por supuesto, gratuitos sólo lo serán *aparentemente,* pues claro está que si el artista los ha necesitado es porque tienen significación. Pero al ser ésta irracional, simbólica, los colores así usados nos parecen fruto de un capricho, cuando contemplados desde el punto de vista de la realidad natural, ya que tales colores no «imitan» los de la naturaleza.

Observemos, pues es regla de estos hallazgos, que lo que importa no es tanto matizar como dar la impresión de que se matiza. El arrayán mojado, en efecto, sorprende nuestro olfato de manera distinta que el enjuto, y los jazmines podridos de modo diferente que los frescos, y ahí yace el matiz; pero ¿es cierto que el pétalo frío huele de otra manera que el atemperado, o que la primavera melancólica emana olor que podamos separar del que nuestra nariz recibe en caso opuesto?

Tampoco los matices táctiles obtienen trato de favor en esta poesía, y aun diríamos que son más raros que los del olfato, pero no dejan de salir al paso en nuestras lecturas:

Y hay una tibieza triste
que no es de sol ni de sombra.

(«La soledad sonora», *íd.* p. 990.)

Lo mismo que los matices psicológicos:

afán de llegar pronto o de no llegar nunca,
a no sé dónde, para qué, no sé a qué hora.

(«Melancolía», *íd.*, p. 1337.)

voz que nos hace otra vez
llorar por nadie y por alguien.

Todo esto venía originalmente de Verlaine:

... et je ne sais pour quoi,
sans amour et sans haine,
mon âme a tant de peine.

Pero lo que se produce de continuo y por doquier, lo que da a la poesía de Juan Ramón Jiménez una fisonomía característica son, como digo, los matices del color. Y por ser las lenguas (todas las lenguas) extremadamente pobres en palabras que designen sensaciones cromáticas, nuestro poeta habrá de recurrir a ciertos artificios, que, en esquema, podremos reducir a tres: en primer lugar, la utilización de neologismos, usados aquí y allí, con mano parca, por el autor, para evitar el amaneramiento. El buen gusto y el certero sentido del lenguaje suelen presidir, en efecto, estas invenciones léxicas («verdesol» —Laberinto—, «legamo verdeluz» —*Poemas májicos y dolientes*, íd. 1052—, «jardín verdeazul» —poema 284 de la *Segunda Antolojía poética*—, «verdeoro es el agua» —*Poemas májicos y dolientes*, íd. 1069—, «verdeamarilla» la luz, «ultraocasos» —poema 323 de la *Segunda antolojía poética*—, etc.). Aunque no siempre ocurre así:

«nimbos auriluzones» (Poema 16 *Segunda antolojía).* En segundo lugar, Juan Ramón procede a desarrollar más generosamente la posibilidad, inherente a toda lengua, de dar a ciertos tonos de color el nombre de las realidades que normalmente las poseen (y así, decimos cosas como: «azul marino», «verde botella», «color lila»). En Juan Ramón: «sol rojoladrillo» («Estío» íd. 55, p. 143). Y, en fin, procedimiento con mucho el más habitual de los versos de nuestro autor, será la calificación o entreveramiento de un color o una realidad especialmente cromática en otro u otros. Ejemplos simples de ello:

blancura verde

("La soledad sonora", *íd.*, p. 980.)

un sol ya rosa

(*Id.*, 990.)

de oro es la verdura

(*Idem,* íd.)

tus brazos (...)
levemente morenos de luna malva

(«Melancolía», *íd.*, p. 1405.)

Ejemplos de mayor complejidad:

rojo rosa amarillo

(«La estación total», 7, en *Libros de poesía,* Editorial Aguilar, Biblioteca de Premios Nobel, Madrid, 1967, p. 1148.)

azul
verdor del bronce mudo.

(«Laberinto», en *Primeros libros de poesía,* Ed. Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, Madrid, 1964, página 1236.)

en un carmín
morado entre lo verde y lo azul y lo áureo.

(«Laberinto», *íd.*, íd., 1240.)

una ceniza roja, áurea de vagos iris.

(«Laberinto», *íd.*, íd., 1244.)

verde es la noche y áurea.

(«Laberinto», *íd.*, íd., 1246.)

Dentro de esto, se alcanza, con bastante frecuencia, sutilidad suma:

Es un oro que surte de un borde gris de nube
que casi no es luciente, ni dulce ni amarillo

(«Laberinto», *id.,* 1233.)

La matización con el advervio «casi» es muy propio de nuestro autor, por lo que luego diré:

Un vago amarillor casi esplendente
que casi no lo es...

(«Primavera amarilla», poema 106 de la *Segunda antolojia.)*

Y aun existen poemas dedicados por entero a la persecución y apuradísima obtención de un solo matiz, como esta pieza, asaz curiosa, cuyo título, «Un oro», es ya expresivo de la absorbente exclusividad:

Un oro distante
solitario y príncipe.
Un oro en espíritu
que casi no existe.
Un oro que pende,
en tenues jardines,
sobre aguas suaves,
ormesí de cisnes.
Que es plata en el sol,
diamante en la firme
desnudez errante
de la libre virjen
Que casi no enciende
las violetas, iris
infante en las ramas
de sauces no tristes.
Que en la orilla dulce
del río sublime,
corre, en flor menuda,
hacia lo imposible...
Un oro sin gloria,
sólo un poco insigne,
con música fina,
en vagos sinfines.

(Poema 126 de la *Segunda antolojia poética.)*

Autonomía del matiz

Merece la pena, creo, detenernos un instante a examinar el sentido de esta composición, una de las más cabales muestras del impresionismo juanramoniano. Hacerlo con alguna fortuna exige tomar las

cosas desde más atrás, en un momento sólo ligeramente anterior, en que la generación del 98 había descubierto una gran novedad en el tratamiento del paisaje: considerarlo en su autonomía. En «*Soledades, Galerías y otros poemas*» de Machado las piezas III, IX, XXIV, XXXII, XLIV, XLV, XLVII, LI, LV, LXXIII, LXXVI y XC utilizan en su pureza esta técnica que con menor ejemplaridad podríamos reconocer en algunos casos más. Leamos el poema XC:

Los árboles conservan
verdes aún las copas,
pero del verde mustio
de las marchitas frondas.
  El agua de la fuente
sobre la piedra tosca
y de verdín cubierta
resbala silenciosa.
  Arrastra el viento algunas
amarillentas hojas.
¡El viento de la tarde
sobre la tierra en sombra!

Aquí hay la visión de un paisaje donde nada sucede, nada sino el paisaje mismo. Esto es nuevo dentro de la poesía española (fuera de España ocurren, por supuesto cosas similares), pues hasta la fecha el paisaje, por importante que resultase en su mero enunciado, siempre se hallaba al servicio de otra cosa. Era en último término, «fondo» tal vez ilustre, tratado acaso con esmero e interés, sí, pero jamás con el suficiente para alzarse con el santo y la limosna y acaparar con exclusividad la atención. El rango ancilar del paisaje se advierte en todo su vigor precisamente cuando Lope, humorísticamente, parece haber roto el esquema que en su época subordinaba aquél, todo lo más, a un eximio segundo término. Así cuando escribe este soneto, de tan primorosas calidades en el tratamiento del tema natural; el título es ya significativo: «Describe un monte, sin qué ni para qué»:

Caen de un monte a un valle entre pizarras,
guarnecidas de frágiles helechos,
a su margen carámbanos deshechos
que cercan olmos y silvestres parras.

Nadan en su cristal ninfas bizarras,
compitiendo con él cándidos pechos,
dulces naves de amor, en más estrechos
que las que salen de españolas barras.

Tiene este monte por vasallo a un prado,
que para tantas flores le importuna
sangre las venas de su pecho helado;

y en este monte y líquida laguna,
para decir verdad como hombre honrado,
jamás me sucedió cosa ninguna.

(«Rimas humanas y divinas», en *Obras escogidas,* tomo II, Ed. Aguilar, Madrid, 1953, p. 210.)

O este otro de aún mayores excelencias en ese sentido:

Lazos de plata, y de esmeraldas rizos,
con la yerba y el agua forma un charco,
haciéndole moldura y verde marco
lirios morados, blancos y pajizos.

Donde también los ánades castizos,
pardos y azules, con la pompa en arco
y palas de los pies, parecen barco
en una selva, habitación de erizos.

Hace en el agua el céfiro inquieto
esponja de cristal la blanca espuma,
como que está diciendo algún secreto.

En esta selva, en este charco, en suma...;
pero, por Dios, que se acabó el soneto.
Perdona, Fabio, que probé la pluma.

(Idem, *id.*, p. 214.)

El chiste brota, en ambos casos, del supuesto, quebrantado aparentemente por el autor, de que cuando se describía un paisaje era *para algo* (véase el título del soneto primero), sin duda «para algo» que no consistía sólo en la descripción misma. Y cosa curiosa: ni aun en estos casos, en que con intención de burla se quiere faltar precisamente a esa regla, el propósito se consigue. Pues no hay duda de que en el «monte y líquida laguna» del ejemplo inicial se produjo un cierto suceso y no sólo la presencia del campo y la laguna ante la mirada del poeta; ocurrió esto: que a Lope no le había sucedido allí nunca nada. En el caso segundo, observamos lo propio: la descripción está al servicio de cosa ajena a la pura descripción: «probar la pluma» (10).

(10) He dicho en otro lugar que en la poesía, y no sólo en ella, los procedimientos absolutamente propios de una época pueden adelantarse en otra anterior, pero sólo para conseguir efectos cómicos. Y ello no es de extrañar, pues al aparecer en tiempo excesivamente temprano esos procedimientos se *disentirán.* Y es que lo mismo el *disentimiento* del lector (requisito del chiste) como el *asentimiento* (requisito de la poesía) se dan

Y ¿de dónde nacía la tendencia, grande en Machado, mayor en Jiménez, a autonomizar el paisaje, que como singularidad, por lo que vemos sorprendentísima, aparece ahora con la generación del 98 y continúa posteriormente? A mi juicio, la razón está en el elevado individualismo del momento, en cuanto que éste es origen, a su vez, de un subjetivismo no menos intenso. Lo que hemos dicho para el impresionismo posee, en efecto, validez para el período más amplio y comprensivo que podemos llamar «contemporáneo», abarcador, tanto del impresionismo como de las otras escuelas que se suceden en el ámbito occidental desde Baudelaire hasta la segunda posguerra. La fórmula del subjetivismo («no importa el mundo sino la impresión que me produce») tiene, pues, vigencia para un extenso lapso temporal. Pero si sólo interesa la impresión (emociones, sensaciones) y ninguna otra cosa, el paisaje atraerá únicamente en cuanto que suscita a aquélla, esto es, en cuanto que engendra esas emociones y sensaciones que la constituyen. Frase esta nuestra que equivale a decir que del paisaje lo que vale y hace figura ante nuestra sensibilidad es el paisaje en sí mismo y no su carácter de fondo para una actividad diferente.

Y ocurre que una vez puestos en este camino, el arte lo tiene todo o casi todo hecho para alcanzar eso que en términos de crítica de pintura y escultura se ha denominado «abstracción». Si me desentiendo de cuanto hay, salvo de la sensación en sí ¿por qué no va a cobrar valor artístico independiente esta mancha que veo en la pared, o esta armoniosa y bella materia coloreada que se percibe en el desconchado de esta puerta, o de este muro, o en la parte baja de esta roca que tengo ante mis ojos? Y fascinado exclusivamente por la sensación plástica, puedo acercar mi ojo al soporte justo que la motiva, no a la roca o al muro o pared, entiéndaseme, sino a la porción de muro, pared o roca que despierta mi artística emoción, y ver esos trozos aislados, *abstraídos* del conjunto más amplio en que como un supuesto se hallan. Y si pinto entonces eso que veo o *finjo ver,* la roca o pared o muro habrán desaparecido por completo, y lo que llevaré a representación será sólo la mancha de color o el pedazo de materia como tales que artísticamente contemplo. Habré realizado entonces un cuadro abstracto.

Nuestra interpretación supone, pues, que todo un costado de la abstracción plástica (Tapies, Manrique, etc.) resulta en todo caso de aproximar tanto (imaginariamente, claro está) el ojo del autor al objeto mirado que éste pierde los contornos que lo definen como tal

---

desde creencias, esto es, *desde cosmovisiones.* En el caso de nuestra hipótesis, sólo desde la cosmovisión posterior se haría *asentible,* y, por tanto, poético, el procedimiento en cuestión.

objeto, contornos que el pintor desprecia, al no ser ellos causa directa de la sensación que se trata de representar. Eliminado así el objeto, queda únicamente el resto no identificado de él como sujeto de nuestra contemplación, esto es, queda un trozo autónomo de materia coloreada que ya no podemos reconocer como perteneciente a ninguna realidad conocida.

Desde estas hipótesis, releamos el poema de Juan Ramón Jiménez antes copiado. ¿No existe en él la equivalencia exacta del tipo de «abstracción» pictórica que acabo de describir? En «Un oro», ya desde el título y luego a lo largo de todo el texto, no hay sino un matiz de color; pero matiz de color que se ha independizado de toda realidad, que se ha evadido de la objetividad de su soporte y se presenta suelto, «abstracto», a nuestra consideración. Si en Machado vemos, como gran novedad, la autonomía del paisaje, Juan Ramón Jiménez, además de esto, llega, pues, a más: *a la autonomía del matiz cromático,* autonomía que, a fuerza de impresionismo, y en este caso sin abandonar en ningún instante sus supuestos, es ya «abstracción». Y así, ignoramos a qué realidad concreta pertenece ese «oro»: ¿a una nube en el crepúsculo?, ¿al aire, al puro aire en luminosa vibración? No lo sabemos ni tenemos por qué averiguarlo. El poeta aquí sólo tiene ojos para ese color, desligado, sin sustantivo en qué apoyarse, desconceptualizado en cuanto a tal apoyatura, insubordinado, autárquico, de modo semejante al pintor que antes nos hemos complacido en imaginar, que veía o fingía ver la mancha bellísima, implícitamente apartada y más allá de su sumisión calificativa, libre así de una supuesta roca, puerta o muro.

Autonomía del matiz locativo

Y aun cabría hablar de otro tipo de matiz que es propio del impresionismo: el formado por la variación que, en un momento dado, los cuerpos físicos o sus diferentes miembros o partes pueden adoptar en el espacio. Y es que las cosas o las personas no sólo cambian de color, etc., sino de *sitio,* y por tanto, el matiz puede referirse a esto último. Los impresionistas son siempre autores de «instantáneas», pero a veces lo son en este otro sentido más restringido que ahora consideramos. Juan Ramón Jiménez ha hecho bastantes poemas de esta especie, donde lo que fundamentalmente impera es lo que podría denominarse «autonomía del matiz locativo». Véase un ejemplo entre muchos:

De tu lecho alumbrado de luna me venían
no sé qué olores tristes de deshojadas flores;
heridas por la luna, las arañas reían
lijeras sonatinas de lívidos colores...

Se iba por los espejos la hora amarillenta...;
frente al balcón abierto, entre la madrugada,
tras la suave colina verdosa y soñolienta,
se ponía la luna, grande, triste, dorada...

La brisa era infinita. Tú dormías desnuda...;
tus piernas se enlazaban en cándido reposo,
y tu mano de seda, celeste, ciega, muda,
tapaba, sin tocarlo, tu sexo tenebroso.

(«Rosas mustias de cada día», de La soledad sonora, en *Primeros libros de poesía*, ed. cit., p. 1022.)

La técnica consiste en describir lo que durante un instante, y sólo durante un instante, coexiste y forma unidad ante la mirada del poeta. No sólo no importa que los más significativos elementos de esa unidad carezcan de permanencia; antes, al contrario, para la emoción perseguida es esencial su carácter fugaz, la inestabilidad del sistema que momentáneamente se ha establecido entre todos los elementos, cuya correlación milagrosa, digámoslo así, parece como representar el milagro mismo de la realidad y de la vida, y su difícil y delicado, y no menos misterioso, equilibrio. Tal vez sea éste el sentido último del movimiento impresionista, si lo queremos interpretar en su totalidad como un conjunto significativo. Pues yo creo que no sólo los poemas como tales nos dicen algo en forma muchas veces no lógica, sino que hay un pensamiento último, implicado y recóndito de ese tipo en la obra completa de un artista, en la de una generación, una época, etc.

El procedimiento impresionista que he intentado definir es, en efecto, observable en el poema de Juan Ramón Jiménez. Vemos en él la frágil simultaneidad, en una determinada hora de la madrugada, de unos ciertos olores únicos que llegan, unas arañas que ríen de un determinado modo, un ponerse la luna «grande, triste, dorada», frente al balcón «abierto», tras la «colina verdosa», una brisa «infinita», y un cuerpo desnudo de mujer, colocado de una forma especial en el lecho: las piernas de este modo y la mano de esta otra manera. Se nota muy bien que el autor no sólo se complace en la descripción de todo ello por la descripción sin más, sino que adquiere idéntico carácter autónomo hasta (e incluso, sobre todo) la posición exacta, *interesante por sí misma*, de la mano y la pierna de la protagonista.

Presentación del cambio

Pasando ya a otro importante rasgo de la escuela que nos ocupa, derivado de las mismas premisas que originan la importancia del matiz, cabe destacar el cuidado que Juan Ramón Jiménez pone en presentarnos el cambio de las cosas en cualquiera de sus aspectos, sin

duda por ser el cambio visto como esencial por la sensibilidad impresionista: al cambiar, el objeto pasa a «otro ser». Percibe, en efecto, nuestro autor, con especial agudeza cada menuda transformación operada en la realidad que mira:

el oro rojo va tornándose rosado

(«Melancolía», en *Primeros libros de poesía,* edición citada, p. 1415.)

luna que naces de oro, que caminas de plata y
que mueres de oro

(«Laberinto», *íd.,* íd., p. 1219.)

así como los cambios más radicales y profundos:

Todo toma un aspecto extraño y de deshora
como si el mundo se invirtiera en un momento

(«Laberinto», *íd.,* íd., p. 1251.)

Bajo el azul pastel del cielo de la tarde,
sobre un mar melancólico que la luna doraba,
cambiados los colores de todo, entre los bojes
de la terraza prolongábamos las charlas.

(«Laberinto», *íd.,* íd., p. 1213.)

Veamos un poema entero:

Luz corrediza de ocasos que se barajan
por las mojadas calles en las tardes de lluvia.
Todo cambia. De pronto se oscurece lo claro
o se aclara lo oscuro.
Una lívida música
de plata en desentono sustituye a la espléndida
armonía de oro de las celestes tubas
—los órganos quiméricos de melodiosas ascuas
de los ponientes puros que no se acaban nunca—.

Miseria y cercanía. La revolución negra
del cielo echa a las playas nuestras monstruosas pulpas.
Trastornos de alma y carne bajo el desorden alto
nos llevan, beodos torpes, en rachas de locura.

(«Pasión de tormenta», poema 240 de la *Segunda antología.)*

Nuevos temas

Y como los cambios de matiz, por ejemplo cromático, en un objeto no aparecen como accidentales, *sino como cambios de ser,* si somos pintores haremos cuadros *distintos* y no meras réplicas, aunque

nos enfrentemos con idéntica realidad, siempre que representemos ésta a horas diversas, y, por tanto, afectado el objeto de que se trate por luces y tonos diferentes. Así hace Monet con la catedral de Rouen, de la que, como nadie ignora, se sirvió el artista para toda una serie de obras, variando sólo la hora en que la sorprendía y fijaba en el lienzo. Juan Ramón Jiménez realizó algo exactamente equivalente en este poema:

La fuente aleja su cantata.
Despiertan todos los caminos...
¡Mar de la aurora, mar de plata;
qué limpio estás entre los pinos!

Viento del sur, ¿vienes sonoro
de soles? Ciegan los caminos...
¡Mar de la siesta, mar de oro;
qué alegre estás sobre los pinos!

Dice el verdón no sé qué cosa....
Mi alma se va por los caminos...
¡Mar de la tarde, mar de rosa;
qué dulce estás sobre los pinos!

(«El mar lejano», poema 66 de la *Segunda antolojía.)*

Lo que son en Monet las distintas piezas de una serie pictórica son en Juan Ramón Jiménez estrofas diferentes de una composición poética. Pues también en éstas el objeto artístico es el mismo, el mar y unos pinos, y lo que varían, al modificarse el instante en que se ven, son sólo ciertos matices («plata», primero y luego «oro» y «rosa» del mar, correlativos a «limpieza», antes, y después «alegría» y «dulzura» de ese mismo mar en horas sucesivas), pero teniendo en cuenta que al ser esenciales esos matices, resultan suficientes para que la estrofa no sea ya la misma. Hablaríamos entonces aquí también de una «autonomía»: la del cambio.

En relación con esto, vemos surgir en Juan Ramón Jiménez eso tan raro y difícil de conseguir que es la novedad temática. Nuestro poeta lo logra, al describir un paisaje, visto, creo que por vez primera, no directamente, sino a través de una cristalería de colores («cristal rojo, azul, verde»):

Valle nuevo, a través de la cristalería
de colores! Trastorna su luz y sus colores.
Cristal rojo, azul, verde... ¡Oh, qué policromía
falsa, brillante y lírica de hojas y de flores!

La hora, en él, está más distante y más pura.
Lo mismo, de otro modo, ¡ilusión desbordante!
esponja el corazón, ¡Qué encanto, qué ventura
de brisa carmesí y de sol verdeante!

El azahar es celeste; los redondos claveles
de sangre, son morados; los moriscos jazmines
amarillos, son cobres; los lustrosos laureles
son naranjas; las cándidas magnolias son carmines...

(Poema 239 de la *Segunda antolojía.*)

o bien, reflejado en un espejo, donde se copia, asimismo, una mujer:

El espejo inclinado repite la bahía
donde el sol del poniente va quemando sus rosas,
y pone un fondo de cambiante alegoría
a la morenez cálida de sus carnes lustrosas.

—Parece que idealiza una brisa fantástica
el trastornado ardor de tus copiados ojos;
que la mentira de tu imajen, menos plástica,
hace más cojederos los falsos cirros rojos.—

La tarde cae. El viento bate imperiosamente
las lonas del balcón. Rosas naves latinas
y negras golondrinas pasan, y el cristal miente
rosas velas latinas y negras golondrinas.

(«Marina doble», poema 211 de la *Segunda antolojía.*)

Algo semejante se puede observar en este otro poema:

Llena de rosas ibas, allá por los espejos,
en la gracia encendida de la clara mañana...;
por el balcón trocado, se entraba el jardín verde,
alegre y fresco de oro, de fragancia y de agua.

Como un mensaje cándido de aquella primavera,
dejabas el ambiente de la mentida estancia
perfumado, lo mismo que el aire de tu aliento
o que el olor sin nombre de tu enagua nevada...

En el cristal, tu voz resonada tenía
una armonía dulce, alegórica y májica...;
no sé si era tu voz o la voz de la fuente
la voz que por el fondo de ensueño cristaleaba...

¡Te fuiste! ¡Te quedaste! Más lejos... ¡o más cerca!
Con tu belleza nueva me inundabas el alma.
...Y lo inundabas todo, la casa y el jardín,
desde aquel gris falso del sol de la mañana.

(«Laberinto», en *Primeros libros de poesía*, ed. cit., p. 1176.)

¿Qué sentido y qué suponen tan originales temas? En mi opinión, le sirven a Juan Ramón Jiménez para destacar las modificaciones, (esenciales, vuelvo a decir, y por eso interesantes para el impresionista) que se producen en cosas y seres bajo la presión de circunstancias nuevas (como son, por ejemplo, ser percibidos esos seres y cosas a través de cristales de colores o en un espejo). Y así, al mirar el valle desde el otro lado de la cristalería tricolor, el valle aparecerá como «nuevo»; «la hora en él» estará «más distante y más pura» la «brisa» será «carmesí», mirada por el cristal rojo; el sol «verdeante», mirado por el verde; el azahar visto desde el azul, aparecerá como «celeste»; y vistos desde idéntico cristal, los claveles de sangre, resultarán morados. A su vez, el cristal rojo modificará el color de jazmines, laureles y magnolias (11).

En el otro poema, el 211, sucede algo por completo semejante: la marina no es la misma en el espejo que en la realidad. El espejo pone una «cambiante alegoría» «a la morenez cálida» de la mujer; «parece que idealiza una brisa fantástica» sus «copiados ojos», cuyo «ardor» se trastorna; la imagen es «menos plástica» y son «más cogederos» «los falsos cirros rojos». Pasa lo propio en el poema que hemos sacado de «Laberinto»: también se anotan cambios: «en el cristal» la «voz resonada tenía —una armonía se anotan cambios y májica» de que se hallaba carente la voz real; la belleza de la protagonista, aquí, como el «valle» de la otra composición, asomaba como «nueva».

Nada de esto resultaría posible sin el supuesto básico del impresionismo, que consiste, según sabemos, en creer que es la impresión y no el objeto lo que se constituye como la «auténtica realidad». Un poeta de época anterior, al entender como «verdadero ser» únicamente el del mundo objetivo, *se veía precisado a: respeto de éste.* Pero al partirse ahora de la suposición opuesta y ocupar la impresión el lugar que antes tenía la cosa, la técnica poética habrá de sufrir una inversión equivalente. El respeto pasará de lo objetivo a lo subjetivo, de la cosa a la impresión de la cosa, y es esto último y no aquello lo que nos obliga a fidelidad. Ahora bien: tan verdadera es mi impresión *como tal impresión* cuando resulta de mirar algo en un espejo o a través de cristales coloreados, que cuando la mirada se produce espontánea y sin mediaciones. Al contrario de lo que le ocurriría al artista precedente, el poeta impresionista no dejará de

(11) Dice el prólogo del libro de Juan Ramón Jiménez «Por el cristal amarillo» (en *Libros de prosa*, Biblioteca Premios Nobel, ed Aguilar, Madrid, 1969, p. 999: «En mi casa blanca de la calle Nueva había una cancela (...) de hierro y cristales blancos, azules, granas y amarillos (...) Yo miraba todo el espectáculo, el sol, la luna, el cielo, las paredes de cal, las flores —geranios, hortensias, azucenas, campanillas azules— por todos los cristales, el azul, el grana, el amarillo, el blanco.»

ser fiel a la verdadera realidad (que para él es la impresión) cuando describe un paisaje deformado por la intromisión de adminículos ópticos. La poesía se enriquecerá así de una nueva temática, la que acabamos de examinar, con las consecuencias, importantes en el arte, de originalidad y sorpresa que forzosamente han de seguirse.

Presentación de lo intermedio

Otro destacado rasgo impresionista, procedente de la noción de cambio esencial, será la calidad de «intermedio» con que el ser de las cosas se ofrece en todo caso. Pura actualidad, la «realidad verdadera» del objeto se halla siempre entre un *antes,* en que el objeto era uno y un *después* en que será otro, dijimos. Y al resultar así el mundo y sus contenidos, el impresionista, atento a reflejar la genuina verdad de la vida, como siempre el artista lo está, procurará buscar, en el innumerable repertorio de lo real, aquellos elementos que puedan darnos con mayor prontitud y eficacia esa característica esencial de cuanto existe. Si los autores de la tendencia de que hablamos son más aficionados a unos temas que a otros, si muestran un interés específico por ciertas realidades, no es que consideren que las demás se hallan libres de las virtudes y cualidades que en éstas resplandecen, sino que en éstas, en efecto, *resplandecen,* y al resplandecer se hacen más visibles y, por tanto, más representables. Tiene así Juan Ramón Jiménez proclividad evidente, en esta etapa de su obra, a hablarnos de cuantas cosas puedan evidenciar su naturaleza de *intermedias.* Todo lo que vacila entre dos estados, lo que se presenta como indeciso, indefinido o indeterminado seduce a nuestro autor. El crepúsculo y lo crepuscular, trátese de luces, de colores, de estaciones del año, de sentimientos o de modalidades anímicas, le parecerá digno de suprema atención. Coleccionista de otoños, lo será también de ocasos y de ensueños, y en general de aquellos estados de alma, que se muestran como desdibujados e imprecisos. Recordemos los versos ya copiados:

afán de llegar pronto o de no llegar nunca,
a no sé dónde, para qué, no sé a qué hora.

voz que nos hace otra vez
llorar por nadie y por alguien.

De entre el variado repertorio de cromatismos que puede utilizar, le atraerán de manera muy particular los colores indefinidos, o, más aún, los colores desvaídos, por manifestar estos últimos muy expresi-

vamente su cariz de transición: la transición al no ser. Tómese como ejemplo muy claro el poema «Un oro», antes transcripto:

Un oro en espíritu
que casi no existe.

Y si este adverbio de cantidad «casi» se halla tan prodigado en la obra que nos ocupa, será justamente por el mismo motivo que impulsa a Juan Ramón a prodigar, no sólo los colores que hemos dicho, sino toda cosa suficientemente suave, leve, tenue, fina o delicada, pues suavidad, levedad, tenuidad, finura, delicadeza son también cualidades que muestran el trance hacia la extinción.

Y como lo atractivo resulta ser la indefinición y el desdibujamiento, abundarán los adjetivos que designan estas cualidades, tales como «confuso», «vago», «incierto»:

...vagos pájaros...
...vago laberinto...
...vagos ángeles malvas...
dormía sus vagos tonos...
...vagamente sonriendo...
...confuso pinar...
...incierta penumbra...

así como, por lo mismo, se verán a menudo objetos, personas o paisajes envueltos en brumas, nieblas, vahos, humos:

Todo el campo estaba lleno
de humo blanco...
...y las llorosas
nieblas que suben del valle
quitan el campo y me borran...
cuánta bruma, cuánta sombra...
mis ojos pierdo soñando
en el vaho del sendero...
...entre las brumas huyendo
se pierde...

No menos sintomática, en relación con lo anterior, es la relativa propensión de estos versos a frases de indeterminación subjetiva como «no sé qué», «no sé quién», «no sé dónde», «no sé cómo»:

estaba cantando
no sé quién por otro valle
...no sé qué ocultas bellezas...
sueña no sé qué amores llorosos...
...viene una música lánguida
no sé de dónde en el aire...
...no sé qué cariño muerto...

...de no sé qué mano pródiga...
...se esfumaba
en yo no sé qué vago laberinto...
fue una malva que recordaba
no sé qué melancólica boca descolorida...
...cantan no sé qué anjélicas sonatillas de amores...
no sé qué melancólica boca descolorida...
Letras sin idioma
que no sé cómo hablan de ti.
...Era como los labios de no sé quién que en sueños
una tarde, no sé ya dónde, sonreían...

Y como el poeta se halla de este modo sin saber con precisión a qué atenerse, en un mundo muchas veces confuso y vacilante, su ánimo será con frecuencia sensorialmente inquisitivo. Esto explica la riqueza en interrogaciones de la poesía de Juan Ramón, que si a veces están construidas conforme al uso corriente, otras veces sucede lo opuesto, al afectar a segmentos no verbales de la oración, justamente por corresponder tales segmentos a la expresión de realidades que, al modo impresionista, aparecen como ambiguas:

y las rocas ¿enormes? están sobre nosotros...

☆

...Una fábula de idilios
y de cuentos tristes bajo
¿la pomposa cobrería?
de los árboles románticos.



Surjía, sucia, la aurora
—¿el naciente?, ¿el poniente?—. Los confusos molinos...

... Où l'Indécis au Précis se joint

Hemos desembocado así, al parecer, en pleno conflicto. Por un lado, el impresionismo, dijimos, tiende a la máxima *precisión* descriptiva, puesto que aspira a la consecución del matiz exacto. De otra parte, acabamos de averiguar que esa misma escuela gusta también, por lo visto, de lo opuesto: se interesa en lo indeterminado, desdibujado e *impreciso*. Como dentro de una estructura, por definición, no puede haber verdaderas contradicciones, una de dos: o hemos incurrido en algún error, o la palabra con que se alude a la imprecisión ha sido antes usada por nosotros con distinto sentido en cada caso.

En las reflexiones precedentes no parece que haya incongruencia, de manera que se hace necesario, creo, pensar únicamente como viable la segunda opción del dilema. Y así es, a mi entender. Las dos

sentencias (referidas a la imprecisión y a la precisión del impresionismo) sólo en la apariencia se excluyen. Todo ser, al resultar intermedio, es «impreciso» en cuanto que estamos acostumbrados a una visión convencional, según la cual las realidades son estables, fijas, de límites inmutables, previamente definidas de una vez para siempre, y en ese sentido «precisas»: la luna es «plateada» o «blanca», la mano «blanca» o «morena», la sombra «gris», el mar «azul» (o, cuando más, «verde»). Todo lo que se salga de estas implacables y «precisas» clasificaciones, nos parece incurso en el reino incalificable de la imprecisión. Pero he aquí que los impresionistas descubren la radical falsedad de esta concepción ucrónica e inmovilista, último resto por el que seguíamos aún extrañamente ligados a una persistente Edad Media, con su visión *perennizante* de las cualidades y accidentes.

Las cosas no tienen una esencia fija, sino variable: pasan de un ser a otro ser, y, en consecuencia, el ser de la cosa, en este justo instante, es forzosamente intermedio, indeciso entre dos estados colindantes y próximos. Y como ésa es, en efecto, la «verdadera realidad», hay que expresarla con máxima finura, *exactamente,* tal como ahora es, en su matiz *preciso.*

Esto es lo que dijimos y seguimos diciendo. Ahora bien: ¿cuál es el matiz «preciso» de que hablamos, en que, por lo visto, consiste el ser de la cosa? Ese matiz preciso está constituido por una realidad que no es ni ésta ni aquélla, sino que se halla, digamos, a medio camino entre las dos. Ni rosa ni rojo: más bien un color que se sitúa entre ese par de fijas tonalidades, que queda indeciso entre ambas, «impreciso», en ese sentido, por tanto.

Ya salió la palabra, y se deshizo por completo la paradoja: lo que el impresionista quiere es expresar con gran *precisión* la *imprecisión* con que las cosas se ofrecen, ese carácter de intermedias que poseen, su indecisión y titubeo entre dos estados que encajan mejor o del todo en nuestras convencionales clasificaciones. Lo impreciso que el impresionista ama es, pues, lo contrario de lo que ese nombre parece indicar: quiere decir lo que viene a colocarse exactamente, con *precisión* extrema, entre dos regiones, que a fuerza de ser convencionales, y por tanto, en cuanto tales, falsas en principio, nos son más habituales y conocidas: de ahí que por habituales nos parezcan «precisas», cuando en puridad resultan ser lo opuesto. Lo único preciso de verdad es, en suma, ese matiz único, instantáneo, que el impresionista quiere captar, en la fluida realidad, impreciso sólo para la torpe mirada práctica, hecha al trazo grueso y los colores crudos de siempre, donde todos los gatos son pardos, esto es, rabiosamente rojos o amarillos o azules, sin sitio alguno para tonalidades más delicadas

y sutiles: las verdaderamente precisas, que el impresionista, en cambio, percibe con finísima sensibilidad.

Ahora comprendemos mejor los versos de Verlaine:

Rien de plus cher que la chanson grise
où l'Indécis au Précis se joint.

(«Art poétique»)

a propósito de los cuales Juan Ramón Jiménez dijo: «Esa es la norma del simbolismo: cuando lo impreciso se une con lo preciso». Y añade: «No es necesario definir las cosas de una manera completa» (12). Cosa notable: Juan Ramón, que supo en sus versos comprender tan a fondo y tan bien la esencia del impresionismo comete aquí, en mi opinión, dos importantes errores: 1.º, malentender el sentido del verso verlainiano, y 2.º, confundir el impresionismo con el simbolismo. En cuanto a lo primero, nuestro autor en su comentario se refiere, todo lo más y sólo de manera aproximada, a lo que tiene el impresionismo de contemplación de realidades indecisas, pero pasa por alto el otro importante elemento de la fórmula dada en el «Art poétique»: la precisión. En cuanto a lo segundo, cree Jiménez que el dicho del poeta francés representa la definición del simbolismo (13), cuando tan claramente, a mi juicio, en esa feliz frase se alude con concisión admirable a uno de los rasgos fundamentales del impresionismo, tal como aquí hemos venido entendiéndolo.

Simbolismo e impresionismo

Sin embargo, algo da pie a esta última confusión: el hecho de que simbolismo e impresionismo coexistan en los mismos autores, en cuanto que las dos son estructuras radicadas en una misma base subje-

---

(12) Conferencia de Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Puerto Rico el 17 de febrero de 1953, publicada junto a otros escritos en el libro titulado *Modernismo. Notas de un curso* (1953), ed. Aguilar, Ensayistas Hispánicos, Madrid, 1962, p. 229.

(13) Pero ese mismo error lo han cometido numerosos autores hasta hoy, precisamente, como sugiero más adelante, por no haber sido estudiados el simbolismo y el impresionismo, ni ninguna otra escuela, desde el punto de vista de sus estructuras cosmovisionarias, en el sentido que he propuesto en el presente trabajo, método que, si no me equivoco, permite salir de la confusión que de otro modo se hace irremediable. Incluso en un libro tan documentado como el de J. M. Aguirre *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus Ediciones, Madrid, 1973) se confunden simbolismo, impresionismo y decadentismo (véanse pp. 20, 168-169 y 202); por el simple hecho, diríamos nosotros, de que esas tres estructuras, aunque distintas entre sí, forman parte de otra más amplia: la verdaderamente generacional, de la que son «ramas». Pero identificar esas tres manifestaciones poéticas por razón tan poco consistente es como confundir los ojos con las manos por darse ambas cosas en el mismo organismo. (Lo cual no invalida la excelencia en otros sentidos de trabajos como el citado.) Sólo puede ser simbolista (o impresionista, etc.), *lo que se halla motivado, o lo que motiva* otro elemento del mismo orden. Así es como deben estudiarse los movimientos literarios; por ejemplo, el modernismo, el simbolismo, etc., y si no se hace así los críticos no podrán nunca ponerse de acuerdo acerca de ellos, ni llegar realmente a definirlos, y la prueba de lo que digo se halla en el caos de la crítica acerca de estos fenómenos.

tivista, o dicho con mayor precisión: en cuanto que las dos son «ramas» de una estructura idéntica de tipo generacional. El simbolismo, en efecto, si hablamos con rigor (haciendo para ello caso omiso del sinfín de equívocos con que ha sido estudiado) no es más que una técnica metafórica de tipo revolucionario, basada en la irracionalidad verbal, cuya estructura intenté analizar en diversas publicaciones mías (14). Hice en ellas ver que tal fenómeno, la irracionalidad, viene de un elevado grado de subjetivismo, del que nace también la estructura impresionista, según sabemos. Y como uno de los efectos de la irracionalidad es la imprecisión, la indeterminación del significado, nada más natural que el impresionista, que es también «simbolista», eche mano de la irracionalidad para lograr sus propósitos de borrosidad y niebla que tan caros le son. Pero que exista una evidente relación entre simbolismo e impresionismo, no debe llevarnos a la equivocación de pensar que son la misma cosa. El impresionismo se puede *servir del* simbolismo para sus propios fines, sin identificarse nunca con él. Y ello hasta tal punto que el simbolismo, la irracionalidad, por ser una característica que excede lo «generacional» y viene determinada por la «época» (la época que podríamos denominar contemporánea») (15), casa muy bien con tendencias muy distintas y hasta opuestas al impresionismo. *Verbi gratia:* la poesía pura. Por los mismos motivos de coetaneidad y coexistencia puede el simbolismo confundirse y se ha confundido muchas veces con otra estructura diferente: el esteticismo, con su insistencia en el Ideal. pero no es cosa de entrar ahora en esa cuestión.

Sentimentalismo y sensación: color y nostalgia

Tornando de nuevo al análisis del impresionismo, debemos agregar a lo ya dicho acerca de él que su organización cosmovisionaria da cuenta, finalmente, de las dos cualidades acaso más visibles en la poesía de Juan Ramón. Si, en global panorámica, quisiéramos destacar en nuestro recuerdo las notas más sobresalientes del estilo primero de nuestro autor, creo que todos sus lectores señalarían sin vacilar el colorismo y la nostalgia. Opino que no hay en nuestra historia literaria un solo poeta, ni siquiera un Góngora, en el siglo XVII, o en el XX, un Federico García Lorca, que pueda compararse,

(14) En mi libro sobre *La poesía de Vicente Aleixandre*, ed. Gredos, Madrid, 1956; en mi *Teoría de la expresión poética*, ed. citada, y recientemente, desde otro punto de vista, en mi ensayo «En torno a "Malestar y Noche"», de Federico García Lorca (en *El comentario de textos*, de varios autores), ed. Castalia, «Literatura y Sociedad», 1973, 2.ª ed., pp. 305-342. Saldrá muy pronto un libro mío dedicado todo él al tema: *El irracionalismo en la poesía contemporánea.*

(15) Llamo «época contemporánea» a la que inicia Baudelaire y llega hasta nosotros, o, al menos, hasta la segunda guerra mundial.

ni aun de lejos, a Jiménez en capacidad de percepción cromática y en preocupación por los colores. Lo primero que Jiménez nos dice de las cosas es el color que tienen, y a veces es eso lo único que nos dice de ellas. No faltan casos en que, con antecedentes en Rubén Darío y en otros, dentro de la literatura hispánica, y en Gautier, etc., dentro de la francesa, escribe poemas a un solo color, que cuentan entre lo mejor que salió de su pluma. He aquí un intenso poema en amarillos:

Abril venía lleno
todo de flores amarillas.
Amarillo el arroyo,
amarillo el vallado, la colina,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel donde el amor vivía.

El sol unjía de amarillo el mundo
con sus luces caídas.
Ay, por los lirios áureos,
el agua de oro tibia,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel donde el amor vivía.

Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles; el día
era una gracia perfumada de oro
en un dorado despertar de vida.

Entre los huesos de los muertos
abría Dios sus manos amarillas.

(«Primavera amarilla»)

Por lo demás, como sabemos, está siempre dispuesto nuestro poeta a mostrar en el color sus más finos matices y sus más ligeras variaciones. «Los colores componen la vida» llegará a decir en uno de sus versos, que podría servir de lema a todo un costado de su arte. El más típico de estos colores tal vez sea el malva, aunque no el más repetido en su obra, pues esta palma se la lleva el oro, en todos sus tonos (amarillo, dorado, etc.), acaso porque ese color rima bien, precisamente, con las dos tendencias fundamentales de Juan Ramón: la aspiración a la belleza absoluta, que el amarillo solar puede simbolizar, y la dorada nostalgia otoñal de no alcanzarla nunca (16).

---

(16) Después de escrito eso leo, en el prólogo que puso Juan Ramón Jiménez a su libro en prosa *Por el cristal amarillo*, antes mencionado (p. 999 de la ed. citada), algo que viene a confirmar, creo, lo que digo en el texto: «El [color] que me atraía más era el amarillo Por el cristal amarillo todo se me aparecía cálido, vibrante, *regio, infinito*. Mi *nostalgia de lo universal*, latente en mí desde mi semilla, *encontraba largo y supremo deleite por el cristal amarillo.*» (El subrayado es mío.)

Y con esto llegamos a la famosa nostalgia juanramoniana de que antes hablé, referida al pasado, y eso no nos sorprende, pero también al futuro, cosa sin duda sorprendentísima, y única, a lo que pueda recordar, en la historia de la literatura española. Tampoco puedo aquí ocuparme de esto, pero sí necesitamos ver el sentido impresionista del colorismo y la nostalgia, o dicho más ampliamente, del sentimentalismo y la sensorialidad.

Puesto que el impresionismo, ya desde el nombre, se centra con exclusividad en la contemplación de las impresiones, conviene examinar los ingredientes de que éstas se componen. Cuando contemplo una rosa, lo primero que hago, como señala Dámaso Alonso (17), es conceptualizarla, o sea, incluirla en el amplio género al que pertenece, diciendo: «esto es una rosa». Pero además de ver *una* rosa, veo *esta* rosa: el preciso aterciopelamiento, apretamiento y tersura de unos pétalos, su justo color, frescor, tamaño, etc. Percibo, pues, un conjunto de elementos sensoriales por los que la rosa se define como individuo. Y aún más: ante esta rosa yo siento algo: por ejemplo, placer, si la rosa me gusta, o desagrado, si me disgusta. Se juntan, sintéticamente, así, en mi representación de éste o de cualquier objeto, tres vetas distintas que podríamos simplificar bajo los nombres de concepto, sensación y sentimiento. Ahora bien: de entre estos componentes, ¿cuáles podrán interesar fundamentalmente a los impresionistas? Hemos dicho que desde la perspectiva del impresionismo, las cosas no ofrecen otro ser que el constituido, durante un solo instante, por su aparición actual. Ni antes ni después, vuelvo a repetir, el ser del objeto permanece inalterable. En consecuencia, lo esencial para el poeta de la mencionada tendencia serán las notas discrepantes de esa actualidad, aquello por lo que la impresión de ahora difiere de cualquier otra, producida, anterior o posteriormente, por el mismo objeto. Según esto, de los tres ingredientes de la impresión, el concepto será el menos favorecido por la atención impresionista, al tratarse del elemento en que vienen a coincidir, y no a diferenciarse, las sucesivas impresiones que una misma realidad nos da. La imagen interior que tengo ahora de esta catedral difiere de la que tenía por la mañana en ciertos rasgos sensoriales y afectivos, pero no en los conceptuales. Han cambiado en mi contemplación de ella, luces, sombras y colores, y correlativamente a esto se han modificado los sentimientos que esas percepciones sensoriales me suscitaban; pero sigo viendo una «catedral», y lo sé. El concepto «catedral» de mi representación no ha variado en absoluto, y por tanto,

---

(17) Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Bib. Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1950, p. 641.

resultará desdeñable, al revés de lo que sucede con los otros dos componentes del interior complejo representativo. Juan Ramón Jiménez será, de este modo, sentimental y sensorial, y mínimamente conceptual, lo que explica, en parte, que algunas veces estrofas suyas resulten intercambiables con otras de distintos poemas. ¿Quién podría darse cuenta, digamos, de que en esta pieza:

La lluvia deja solitarios los jardines,
y las hojas adornan de amarillo los bancos.
De vez en cuando, el aire tiene olor de jazmines
podridos. Mudo, un mirlo mira los cielos blancos.

En la nostalgia inmensa, crepuscular y agreste,
torna el fantasma antiguo a sentarse a mi lado;
esta mujer vestida de un tornasol celeste,
con los brazos desnudos y el pecho descotado.

Por el balcón abierto a brumas estrelladas,
venía un viento triste de mundos invisibles...
Ella me preguntaba de cosas ignoradas
y yo le respondía de cosas imposibles...

la última estrofa pertenece a una composición diferente (la que en la *Segunda antolojía* ocupa el lugar inmediatamente anterior —poema 102—)? Y es que como, dentro de un mismo libro, el clima sentimental no experimenta graves cambios, al desinteresarse el poeta del concepto, a poco que los elementos sensoriales introducidos no se hagan incompatibles con los del poema en el que ingresan, la operación del trueque estrófico no es, permítaseme poner una amplia relatividad en mis palabras, imposible, en bastantes casos.

CARLOS BOUSOÑO

Reyes Magos, 10, 1.º B
MADRID-9

NOTAS GENERALES SOBRE LOS GODOS Y SU PROYECCION HISTORICA

Hace unos años, en el *Homenaje* ofrecido a Dámaso Alonso con ocasión de su sexagésimo aniversario, publiqué un breve y condensado estudio sobre los reflejos del «goticismo» español en la fraseología del Siglo de Oro (1). Aunque centrado ese artículo concretamente en la consideración de frases hechas antiguas que revelaban la preocupación de los españoles de épocas pretéritas por sus antepasados, los godos, mi afición al tema del «goticismo», de lo que se ha llamado «romanticismo gótico», en el pueblo español, tenía un origen más distante: Procedía de mis lejanos años de docencia en la Universidad de Uppsala, en que viví muy de cerca las investigaciones y estudios del profesor Johann Nordström, y dediqué un sucinto comentario, en una revista española, a un artículo de éste (2), «Goter och Spanjorer», que desgraciadamente quedó sin continuación después de la aparición de su primera parte, en 1943, en *Lychnos* (3). Ha pasado tiempo desde entonces, pero he seguido siempre, con interés no decaído, cómo y cuánto se ha estimado en la Historia española la herencia «gótica», y presté, desde un primer momento, también atención a todo lo que el pasado de los godos ha tenido de legendario y fabuloso en la Alta Edad Media europea, en la época oscura y lejana en que germinan, a la caída del Imperio Romano, los Estados nacionales que han de imponerse y perdurar en épocas modernas. Se han ido acumulando las notas de mis dispersas lecturas y tal vez sea ahora el momento de completar algo un tema que había sido sólo esbozado parcialmente, pero que reclama un mayor detenimiento y amplitud para su fondo y una mayor insistencia y detalle en la consideración de sus múltiples conexiones históricas y culturales.

En mi contribución al *Homenaje a Dámaso Alonso* recogí mucho de lo debatido —principalmente, en los últimos tiempos— sobre la cues-

---

(1) «Reflejos del "goticismo" español en la fraseología del Siglo de Oro», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, 1960, pp. 357 y ss.

(2) «Godos y españoles», *Insula* núm. 8, 15 de agosto de 1946, pp. 1 y 2 (recogido en mis *Estudios hispano-suecos*, Granada, 1954, pp. 93 y ss.).

(3) «Goter och spanjorer. Till den spanska goticismens historia», I, *Lychnos*, 1944-45.

tión de lo que sobrevivió del legado «gótico» en los siglos de luchas por la reconquista del territorio español contra los musulmanes, y aún más allá, y lo que los visigodos, sus hábitos y costumbres, y el recuerdo de la realidad de su monarquía imperando sobre la totalidad de la península, supusieron como elemento constitutivo de la nacionalidad española (4). Una serie de dudas y actitudes distintas siguen en pie respecto a la fuerza y la continuidad del pasado «gótico» en la Historia de la España posterior, al margen de la general aceptación y reconocimiento de lo que para el reino asturiano-leonés representó, en su momento de expansión, el «neogoticismo» político, un tanto forzado, en la corte de aquellos monarcas medievales. De hecho, el pasado «gótico» viene siendo para muchos, tanto ejemplo de virtudes y fuente de energía (5) hacia el futuro, como una rémora o lastre

---

(4) Contestando a observaciones mías en «Reflejos» y a otras de distintos investigadores allí citados, insiste mi llorado maestro A. Castro, «Los visigodos no eran aún españoles», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, 1964, pp. 1 y ss., en sus conocidos puntos de vista. No creo que nadie haya querido afirmar que los godos, en efecto, fueran exactamente como los españoles de hoy, y sí sólo que dejaron huella en la historia española, y también que su recuerdo, nostálgico, y el querer ver en ellos los españoles antepasados directos gloriosos, de alguna manera operó en la conciencia nacional, lo mismo durante los siglos de la Reconquista que después. Castro soslayó la cuestión de la continuidad visigótica en tierras de España después de la ocupación musulmana, sin aprovechar mucho la tesis de discontinuidad visigótica en la monarquía asturiana de Pelayo que siempre mantuvo C. Sánchez Albornoz. (En el estudio de Abadal, a que luego nos referimos, se examinan otros puntos de vista y opiniones: la tradición épica germánica en Castilla, defendida por R. Menéndez Pidal; la tradición jurídica germánica, defendida por E. de Hinojosa, últimamente puesta en duda, lo mismo que la épica, por A. García Gallo; las contradicciones que ofrecen los restos de excavaciones arqueológicas visigóticas en la península y los escasos vestigios de su lengua en los romances peninsulares, etc.). Cabe, sin embargo, rastrear en los estudios de C. Sánchez Albornoz lo que se percibe aún en las instituciones políticas y militares de la España medieval del trasfondo «gótico» de sus precedentes [véase, por ejemplo, «El Senatus visigodo», *Cuadernos de Historia de España*, VI, 1946; «El Aula Regia y las asambleas políticas de los godos», en la misma revista bonaerense, V, 1945; «El ejército y la guerra en el reino asturleonés», *XV Settimana del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 1968, I, pp. 293 y ss. y p. 203; y también otros estudios recogidos en el volumen *Estudios visigodos* («Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», *Studi Storici*, 78-79), Roma, 1971; etc.]. Véase igualmente G. Menéndez Pidal: «El lábaro primitivo de la Reconquista: Cruces asturianas y cruces visigodas», *Boletín de la R. Academia de la Historia*, 1955, CXXXVI, pp. 275 y ss.

(5) Compárense con los textos literarios del siglo XIX, citados en «Reflejos», los siguientes, procedentes de estudios históricos estimativos del período «gótico» español: J. Francés y Florén, *Discurso sobre el examen histórico-filosófico de la civilización entre los godos*, Madrid, 1855: «El Fuero Juzgo fue la más grandiosa expresión, el más bello monumento de la unidad... En esto se mantenían fieles a las antiguas tradiciones de la Germania, en la que esclavos, señores y hombres libres formaban una familia unida por los vínculos del amor y del cariño» (p. 11); «Nada nos queda ya por decir respecto a este pueblo que tan grande se nos presenta en la historia. Hemos visto que su civilización y costumbres, como hijas de la doctrina cristiana, fueron más suaves, más puras que las romanas; que al materialismo egoísta de una sociedad decrépita y envilecida sustituyó el espiritualismo ardiente y entusiasta, patrimonio sólo de los pueblos que conservan vivas y puras las fuentes del sentimiento y de la fe» (p. 16). J. Bahamonde y de Lanz, *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, Madrid, 1868: «Teniendo conocimiento de los hechos y de las consecuencias que se produjeron en armonía con las leyes históricas, tenemos que examinar si la base o el principio de parte de nuestra civilización podemos encontrarla en la de los godos. No faltan autores que suponen que la dominación goda puede considerarse como un paréntesis en la marcha del adelanto humano. Nosotros, muy lejos de

que impide y coarta una natural evolución, entre los que plantearon esos problemas en la Historiografía nacional, o disertaron sobre ellos en el ensayismo en torno a nuestras preocupaciones políticas contemporáneas, y eso, en formas insospechadas, y en fechas en que no pudiera suponerse su actualidad (6).

---

esta opinión, creemos que en la dominación goda se encuentra el origen de nuestras instituciones y modo de ser; creemos que los godos, sin traer un sistema político ni social, traían, sin embargo, el espíritu de libertad e independencia, de fraccionamiento y división, un régimen monárquico y unas juntas que después dieron lugar a los concilios... La idea de la monarquía que hoy tenemos en España... fue importada por los godos..., la unidad religiosa que después ha existido tanto en España la debemos a los godos...» (p. 16); «Sabemos, pues, que muchas de las instituciones, leyes y costumbres que hoy caracterizan al pueblo español y su civilización son tomadas de los godos; y en atención a esto, ¿podemos decir que la dominación goda no ejerció su influencia en nuestro modo de ser? De ningún modo podemos asentir a esta idea, porque hemos probado por una narración sucinta y filosófica la comparación de las dos épocas, que la primera de éstas es la base de la existente» (p. 18). J. Caveda, «Examen crítico de la restauración de la monarquía visigoda en el siglo VIII», en *Memorias de la R. Academia de la Historia*, Madrid, IX, 1879: «Uno de los sucesos de la historia de España, así en sus especiales circunstancias como por los grandes resultados que produjo, es sin duda la restauración de la monarquía de los godos en las montañas de Covadonga...» (p. 3); «Diremos únicamente que para Don Pelayo sólo había un tipo posible: los monarcas godos de Toledo cuyo trono restauraba. Con sus sagrados despojos se habían trasladado a las montañas de Asturias los libros de las leyes y los restos de la constitución goda: no se conocía otra y las circunstancias... tampoco hubieran permitido olvidarla para adoptar una nueva organización política... Consigo llevaban el orden jerárquico, las tradiciones de la patria perdida, la influencia poderosa del sacerdocio, el ceremonial y las costumbres del Palacio, la memoria reciente de la elección del Príncipe, la de la aplicación del Fuero Juzgo y de las asambleas y los concilios...» (p. 59). A. Fernández Guerra y E. de Hinojosa, *Historia de España desde la invasión de los pueblos germánicos hasta la ruina de la monarquía visigoda*, Madrid, 1891, II, p. 3: «Antecedente necesario, indispensable, de la exposición circunstanciada de la historia de nuestra península, es el período borrascoso y fecundo que se extiende desde la invasión de los pueblos del Norte hasta la caída del Imperio visigótico...». J. Pérez Pujol, *Historia de las instituciones sociales de la España goda*, Valencia, 1896, II, p. 235: «El espíritu germánico no sólo no se abatió en la España goda, sino que fortificó con su influjo el carácter de la raza hispana...».

(6) Recuérdese el juicio negativo del filósofo J. Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid, 1921, pp. 152 y ss., que considera a los visigodos ya extenuados, degenerados, cuando llegan a la península, lo que influye en la historia posterior, y hasta en la «invertebración» de la España contemporánea; véanse también en V. Marrero, *Maeztu*, Madrid, 1955, páginas 16 y ss., referencias a una polémica de Maeztu con Ortega, después de publicar éste un artículo titulado «La moral visigótica», en *Faro*, 10 de mayo de 1908; «visigótico» tiene aquí la acepción peyorativa a que luego nos referiremos y que se origina en el siglo XVIII. Queda, sin embargo, algo de «romanticismo gótico» en los usos de algunos escritores contemporáneos; véase, por ejemplo, R. Pérez de Ayala, «La cuna de la democracia y el complejo español», *ABC*, 2 de julio de 1956, p. 1: «La monarquía visigótica es el período de fusión étnica del pueblo hispano... Las cuatro sangres afluentes: ibérica, céltica, romana y gótica se amalgaman indisolublemente en un caudal... La monarquía visigótica cierra las fases de receptividad formativa en el pueblo español. De ahí adelante, el pueblo español ha de comportarse conforme al determinismo de sus cuatro virtudes cardinales, correspondientes a sus cuatro costados étnicos... La germánica necesidad de mando y señorío, como su contrario complemento operante, la lealtad al jefe o señor, Fortaleza. Con la monarquía visigótica, el pueblo español "nace", "se hace nación". La Reconquista se lleva a cabo pensando en los godos. Su colofón, la conquista de Granada, se refrenda con la declaración de unidad, de la fe, como con Recaredo. Todavía en las guerras de emancipación americana a los españoles se nos llama "godos". Pero lo gótico no es sino uno de los costados de nuestro temperamento. Quizá lo gótico actuó como catalizador de las otras tres virtudes, ya insitas, e impuso al pueblo español un perfil favorable... Se interpretó, digo, como si los reyes y caudillos de la España medieval no fueran sino aventureros..., sin el más leve vislumbre de una reintegración nacional; siendo así que en ningún momento de aquellos ocho siglos se olvidó, ni se desvaneció del horizonte visible,

Precisamente, la renovación de distintos puntos de vista en la cuestión referente al legado «gótico» en España procede ahora de libros nuevos sobre la Edad Media española y, en particular, sobre la época en que los visigodos penetraron en la península y establecieron las bases de una vida histórica de su estirpe enraizada en territorio español. Al recogerse, en un volúmen completo de estudios suyos, una conferencia dada, en francés, por el eminente historiador catalán, no hace mucho fallecido, Ramón d'Abadal y de Vinyals, en el Centro Italiano di Studi sul' Alto Medioevo, en la primavera de 1957, y que se titula ahora, en catalán, *El llegat visigotic a Hispania* (7), se replantea la importancia y significación para los destinos históricos de toda España de la presencia, durante unos siglos, de los visigodos en la península, encontramos de nuevo revisado y revalorizado el capítulo visigodo de la Historia de España. Abadal lo hace con un criterio objetivo y de manera muy ponderada, aun sabiendo las limitaciones que existe en todo examen de un período lejano y con información un tanto parva. Viene a ser una rectificación de la tendencia última de algunos que, dedicados a la interpretación de la Historia española, en los últimos años, han tendido a ignorar el del pasado del pueblo germánico que allí estuvo y dio personalidad a la España de su momento. Ante ello observa Abadal: *«Aviat sentirem a dir que el pas dels visigots per Hispania fou mancat de tota aportació, no tingué cap significat i fou buit de qualsevol consequencia»* (8).

La consideración del pasado «gótico» ha vuelto a ocupar la atención de los eruditos en los últimos tiempos, particularmente de sabios extranjeros que se acercaron a la Historia de los godos, un poco al margen de las cuestiones de valoración estrictamente nacional de la Monarquía visigótica por autores españoles y de sus implicaciones his-

---

aunque remoto, la palabra y el concepto de España, como un todo, según se había realizado con la monarquía visigótica». Un poeta español de nuestros días, Gerardo Diego, «Homenaje al Marqués de Santillana», *Poesía Española*, 2.ª época, núm. 68, marzo 1958, p. 1, ha escrito en una ocasión: «Peñas de Europa, en pie, Góticas Peñas, / Así os nombran los mapas de abolengo, / Y bien nombradas, porque Europa os yergue...». Compárese con el juicio desfavorable para el pasado «gótico» de otro escritor contemporáneo, P. González-Blanco, *Vindicación y honra de España*, México, 1944, p. 128: «El poder teocrático, que luego había de ser una fuerza valiosísima de lucha contra los moros, fue en el período gótico *la causa de la disolución nacional;* porque con los godos era sólo una cabeza servida por brazos torpes y debilitados, mientras que en la Reconquista fue cabeza y brazo a la vez...».

(7) Recogido en el tomo *Dels visigots als catalans, I: La Hispania visigotica i la Catalunya carolingia*, Barcelona, 1968, pp. 95 y ss.

(8) R. d'Abadal, *ob. cit.*, p. 96. Abadal pone de relieve la significación del «legado gótico» de los visigodos para la España futura, el de su unidad: «En rigor, en crear el seu *Regnum Gothorum* els visigots crearen Hispania» (p. 123). En el mismo volumen, Abadal incluye también otro estudio suyo sobre «Els Concils de Toledo», p. 69 y ss., publicado primeramente en el *Homenaje* a J. Vincke, en 1962, de gran interés para el conocimiento de la España «gótica».

tóricas en la Edad Media española y en la época contemporánea. Algunas de esas contribuciones, que superan incluso el marco supranacional en que estudiaron a los godos españoles los germanistas del pasado siglo, se deben a la publicación reciente de estudios importantes y originales que han de encontrar eco en el campo de los estudios históricos europeos: El librito del profesor suizo H. Messmer, aparecido en 1960, y la obra del medievalista inglés E. A. Thompson que, en estos últimos años, ha recogido, en volúmenes, algunos de los interesantes artículos que fue publicando en los *Nottingham Medieval Studies* (9). La obra científica de Thompson actualiza, por un lado, la Historia de los visigodos en España después de un largo período en que los incidentes y problemas de su Historia no habían sido tratados en conjunto, y, por otro, nos pone en contacto con la temprana historia del pueblo godo, en las postrimerías del Imperio, de sus primeras migraciones, o anteriores y coetáneas a su conversión por el obispo Ulfilas, época fabulosa que transcurre por lejana y exótica geografía, ajena al cuadro peninsular español en que habitualmente propendemos a verlos. Viene a coincidir en esto con la curiosidad que parecen despertar en la moderna Historiografía internacional los años obscuros y mal conocidos de Alta Edad Media europea que son precisamente los de las confusas emigraciones germánicas y sus vacilantes intentos de asentarse en unas provincias u otras del antiguo Imperio Romano, individualizándolas en Estados nacionales (10). En otros libros recientes de autores extranjeros dedicados exclusivamente a problemas medievales españoles (11), se intenta también bucear en las tinieblas del pasado y proyectar claridad en la continuidad del país a través de un azaroso destino político, en que luchan pueblos de procedencias y culturas distintas, y en el que ha de producirse una simbiosis difícil, determinante de su futuro. La incorporación de los godos a las antiguas provincias del Imperio, el cambio que produjo la aparición e integración de ese pueblo germánico en los territorios del occidente de Europa, parece despertar tal interés que una de las instituciones que más ha hecho para llegar al conocimiento de esa lejana época de la Historia europea, el Centro Italiano di Studi sul' Alto Medioevo, dedicó, en 1956, la «III Settimana di Studio», en Spo-

---

(9) H. Messmer, *Hispania-Idee und Gotenmythos*, Zürich, 1960; y E. A. Thompson, *The Visigoths in the Time of Ulfilas*, Oxford, 1966; y *The Visigoths in Spain*, Oxford, 1959.

(10) Véase, por ejemplo, el volumen misceláneo titulado *The Dark Ages. The Making of European Civilization* (bajo la dirección de D. T. Rice), London, 1965; especialmente el capítulo de W. Cullcan «The Ends od the Earth», pp. 175 y ss., sobre «España bajo los visigodos y los árabes», y otros dedicados a «Germanic Italy», a los francos, a Inglaterra y países del norte de Europa.

(11) Véase, por ejemplo, H. Livermore, *The Origins of Spain and Portugal*, London, 1971; y G. Jackson, *The Making of Medieval Spain*, London, 1972

leto, sobre el tema *I Goti in Occidente. Problemi*, en cuyas discusiones participaron también, como en otras ocasiones, especialistas españoles. Una nueva edición de la traducción inglesa por dos profesores norteamericanos acerca a los lectores modernos la *Historia Gothorum Wandalorum Sueborum* de San Isidoro (12), basada en el texto que editó Thomas Momsen, en los *Monumenta Germaniae*, de esa única y concisa fuente de la Historia de los godos desde 256 hasta 624. En ella aparece apuntada la cadena de hechos que lleva al pueblo godo desde sus nórdicos lares hasta el este y el centro de Europa, a terminar en las provincias liminares del Occidente, y a identificar a Hispania con la «Patria Gothorum», a la que San Isidoro ensalza en el prólogo de su *Historia*. Un primer trabajo de J. Nordström, sobre los hiperbóreos, que mencioné en su día, glosaba el intento de identificar en la obra de los humanistas suecos los lugares mitológicos de la Antigüedad griega con las gélidas tierras del norte de Europa de que partieron los godos antes de emprender sus correrías por el este de Europa y asentarse, más o menos firmemente, en dominios del antiguo Imperio romano. Toda la imprecisa geografía que señalan san Isidoro y los autores que fueron sus fuentes, desde la Escitia (13), la Dacia, sur de Rusia, la Panonia, etc., hasta llegar, de las orillas del Danubio, a Italia, Septimania y la Tarraconense, ha sido también recapitulada y aclarada en los estudios citados de Thompson, Culican, y de tantos otros que, con anterioridad, han jalonado, con cierta precisión, las rutas de la emigración de los godos por Europa, constituye auténtica protohistoria del pueblo germánico que dio personalidad a la primera parte de la Edad Media española. De toda esa larga etapa, que parece haberse sumido en las sombras de un pasado ra-

---

(12) *Isidore of Seville's History of the Goths, Vandals and Suevi translated from the Latin with an Introduction by G. Donini and G. F. Ford Jr.* (2.ª ed.), Leiden, 1970.

(13) Ese interés por el mítico país originario en el norte de Europa, que aparecía, como ya señalamos en «Reflejos», descrito en un poema como *Las Trescientas*, de Juan de Mena, se manifiesta en abundancia en la literatura posterior al siglo XV. También en «Reflejos» mencioné un estudio de J. Nordström sobre el aprovechamiento de la información contenida en las obras de los hermanos Magnus, célebres eruditos suecos del siglo XVI, por la Historiografía del Siglo de Oro español. Podrían aumentarse las referencias; véase Julián del Castillo, *Historia de los reyes godos que vinieron de la Scythia de Europa contra el Imperio Romano*, Madrid, 1624; en p. 12 se dice, por ejemplo: «... y los Scythas Godos de quien trata esta Historia; fue ocasión de llamar Dios Marte a este planeta, y Martes favorecidos dél en las guerras; y assí nuestros Godos en sus grandes batallas y vitorias se podrán llamar Martes donde se ofrezcan...»; compárese Juan de Mariana, *Historia General de España*, Madrid, 1917, libro V, capítulo I: «Son de parecer que los Godos baxan de una provincia por nombre Scandia, que los antiguos llamaron Basilia o Baltia, tierra muy extendida y ancha...»; véase también Bernarda Ferreira de la Cerda, *Hespaña Libertada*, Lisboa, 1618, fol. 3: «De la Gothia región assí llamados / Que está debaxo de la zona fría / Y cercana de Dania y Noruega / Donde menos el Sol sus rayos llega...». Otros testimonios acerca del interés por la patria nórdica de los godos en el estudio que ya cité de J. Nordström, «Bröderna Johannes och Olaus Magnus i Spaniens lärda Litteratur», *Studien tillägnade Anton Blanck*, Uppsala, 1946, p. 38 y ss.

yano con la mitología antigua, queda siempre un último eco que acompaña al pueblo godo en su paso hacia una Historia más cercana a nosotros. Los autores españoles medievales que se encararon con la dimensión histórica universal de los godos en la Alta Edad Media, algo recogen de ese pasado fabuloso en países como la Escitia, que eruditos modernos tratan, en alguna ocasión, vagamente de rastrear (14).

Fue la obra de José Antonio Maravall sobre el concepto de España en la Edad Media la que trazó el esquema de cómo la herencia gótica influyó decisivamente en la concepción y nombre de España para designar la unidad política de la península y de cómo constituyó una fuerza operante en la vida histórica de sus pueblos. «La ilusión del legado godo actúa —señala certeramente Maravall— ciertamente como un mito. Es probablemente en su origen, no explicación de un hecho real, sino una invención culta para dar sentido a una acción, a una serie de actos bélicos que se venían sucediendo, llegando a adquirir en nuestra historia medieval la eficacia de una creencia colectiva.» Y luego concluye: «De esta manera, por una propagación, en forma, grado y fecha diferentes, del antiguo mito formado en la primitiva zona astur, al final de la Edad Media se encuentra expandida por toda España la tésis goticista... Constituye... un a modo de esos mitos sorelianos o, mejor, de esas «creencias» en el sentido de Ortega que forman el suelo firme en el que la acción histórica de los pueblos se apoya» (15). Es sabido lo que duran los efectos y prestigio de ese mito, pasado ya el límite de la Reconquista, que se consideraba como «restauración» de la España «gótica», después de la toma de Granada. Es decir, que, por encima de los elementos de real influencia visigótica que pudieran quedar en la vida social y política de los habitantes de los distintos reinos, la fuerza del pensamiento mítico de lo «gótico», es lo que había movido a las gentes que actuaban históricamente en la península. No se trata de un fenómeno único en la Historia de los pueblos, por muy acentuado que se presente el caso del «goticismo» español. Los movimientos nacionalistas han recurrido muchos veces, en distintos países y momentos históricos, a crear o hacer renacer algún mito que podía dormir en el pasado. Esos mitos políticos, distantes, confusos, muchas veces basados en interpretaciones falsas o erróneas, han sido, con frecuencia, móviles de la Historia. Es ya un viejo axioma entre los especialistas de la

(14) Véase la bibliografía invocada y lo que puede haber de base textual en la exposición de C. Alonso del Real, *Realidad y leyenda de las Amazonas* («Colección Austral», 1396), Madrid, 1967; y un anticipo de este libro en su artículo «Amazonas y godos», *Hispania. Revista de Historia*, XXXIII, 1963, pp. 323 y ss.

(15) J. A. Maravall: *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1954, pp. 320 y 354.

Mitología, que en los mitos hay que distinguir dos elementos componentes: lo real, de un lado, y lo ingenioso e ideal, de otro. Aunque una realidad histórica subyacente indudable existe, quizás, en la lejanía, lo que sobre ella se inventa y constituye tiene un valor decisivo. Mito, se ha dicho también, es el «deseo personificado», deseo personificado de una colectividad casi siempre (16). No resulta difícil recordar, en un pasado histórico inmediato, reciente, casos en que un mito político orientó, falaz, pero decisivamente, los derroteros históricos de un pueblo, lo que revela que, muchas veces, su carácter operante es ocasional (17); otros ejemplos hay en que la creencia colectiva y continuada en el mito dio sólido fundamento histórico a una vida genuinamente nacional y a una supervivencia, tras increíbles avatares (18). Algunos pueblos han recurrido a momentos de su pasado

---

(16) Compárense sobre estas cuestiones: E. Lorenz, *Der politische Mythus. Beiträge zur Mythologie der Kultur*, Leipzig, 1922; R. V. Chase, *Quest for Myth*, Baton Rouge, Va., 1949, y E. Cassirer, *The Myth of the State*, London, 1946, que, en página 280, cita la definición de E. Doutté: «Mythe est le desir personifié».

(17) Recuérdese lo que autores como Rosenberg y Moeller van den Bruck contribuyeron, con sus libros sobre el mito del «Drittes Reich», a los programas ideológicos y política del nazismo alemán, que pretendió buscar sus raíces en la literatura nacional del pasado (véase A. R. Chandler, *Rosenberg's Nazi Myth*, Ithaca, N. Y., 1945; P. Fechter, *Moeller van den Bruck*, Berlín, 1934, y J. Petersen, *Die Sehnsucht nach dem Dritten Reich in deutscher Saga und Dichtung*, Stuttgart, 1934). Compárense las observaciones y bibliografía citada por J. Barzun, *Race. A Study in Modern Superstition*, New York, 1937; H. Kohn, *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, New York, 1944; y J. Caro Baroja, *El mito del carácter nacional*, Madrid, 1970, sobre los orígenes del nacionalismo en la Edad Media y el «misticismo» en torno a interpretaciones e ideas sobre raza y carácter nacional en los tiempos modernos. Podría recordarse también la aspiración del movimiento fascista italiano de empalmar con el momento de la Roma imperial y encarnar, resucitándolas, sus antiguas grandezas; véase, por ejemplo, A. Meyer, *Imperium - Faschismus: Unsterbliches Rom*, Berlín, 1937. Sobre la «nostalgia» política de la Roma antigua y de ese vasto y complejo fenómeno que se hizo sentir en la Edad Media y en el Renacimiento, véase el estudio de P. E. Schramm, *Kaiser, Rom un Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens von Ende des Karolingischen Reichs bis zur Investiturstreits*, Leipzig, 1928; y también F. Schneider, *Romgedanke im Mittelalter. Die geistigen Grundlagen der Renaissance*, München, 1926, especialmente pp. 204 y ss., en que, en el capítulo XX, se habla de «Verschmelzung des Romgedankens mit dem italienischen Nationalgefühl. Autokratie und Demokratie in Freiheitskampf bis Cola di Rienzo».

(18) Se olvida fácilmente lo que ha debido ser para el pueblo rumano el mito de su «romanidad»: La «continuité romaine de la Dace» no tiene base científica muy firme y segura (véase un resumen de la cuestión en L. Tamás, *Romains, Romans et Roumains dans l'Histoire de la Dacie Trajane*, Bucarest, 1936), pero en la Edad Media y, sobre todo, en el Renacimiento, florecieron las ideas de la «romanidad» de los rumanos que respondían más a un «romanticismo» que a realidades basadas en pruebas científicas (G. I. Bratianu, *Une enigme et un miracle historique: Le peuple roumain*, Bucarest, 1942, pp. 19 y s.: «La continuité des Roumains sur le territoire actuel est dons moins une continuité de la race que de l'ésprit...»). Sobre los humanistas transilvanos, que trataron primeramente de dar esa consciencia al pueblo rumano, véase M. Ruffini, *La scuola latinista romena (1780-1817)*, Roma, 1941, con su dedicación, sobre todo, a la lengua rumana, para «affermare, sulla base di una entità linguistica, il diritto all'unità nazionale»; en otra obra suya, M. Ruffini, *Il problema della Romanitá nella Dacia Traiana*, Roma, 1941, pp. 17 y ss., hace un resumen de la «storia del problema della continuità romena», desde la Edad Media y, principalmente, en los historiadores rumanos del siglo XVIII; véanse también testimonios y textos de autores antiguos e historiadores del siglo XIX sobre el «romanticismo» romano de los rumanos en A. D. Xenopol, *Histoire des Roumains de la Dacie Trajane*, Paris, 1896; y P. Eliade, *Histoire de l'esprit public en Roumanie au dix-neuvième siècle*, Paris, 1905.

histórico o prehistórico en busca de orígenes étnicos o virtudes raciales con que halagar los sentimientos nacionales en que apoyar su presente o encontrar remedio a sus crisis y problemas y regeneración a su decadencia. Otras veces se intentará conectar con un pasado fantástico, mítico o fabuloso, para asegurarse ilustre progenie (19).

Pero no puede olvidarse, por otra parte, la contribución de elementos reales y tangibles que el pueblo conquistador proporcionó a la comunidad hispánica, desde los instantes iniciales de la emigración, en el largo período de convivencia estatal, hasta la destrucción de la monarquía visigótica por la invasión sarracena. La irrupción de los pueblos germánicos y su integración en los territorios de algunas provincias del Imperio romano supone una gran sacudida, un cambio trascendente en la suerte de todas las provincias ocupadas y abre el camino a un largo período de convivencia entre germanos y romanos y de transformación de la base de vida de la población indígena de habla latina. Los ostrogodos y los visigodos que se asentaron en Italia y en España fueron los pueblos a los que iba a corresponder hacer vivir en nuevas condiciones a esta zona de la «Romania germánica» en la que surgirían luego nuevas nacionalidades. Muy probablemente actuó en ello el hecho de que los pueblos «bárbaros», al incorporarse a tierras del Imperio romano, se sentían continuadores del prestigio de Roma y sus instituciones (20), y esa tradición y la influencia de la Iglesia cristiana, que igualmente la continuaba, fueron elementos que habían necesariamente de ayudar a la forja de las nuevas naciones de los países europeos en el occidente de Europa. Tanto en Italia como en España pudo darse el triunfo de «Gothia» sobre «Romania» en la designación de la nacida entidad

---

(19) Es harto conocido el hecho de que en Francia se hayan mencionado con frecuencia los antepasados celtas o galos como elementos importantes en la constitución de la personalidad nacional del pueblo francés; véase J. Barzun, *The French Race: Theories of its Origins and their Social and Political Implications*, New York, 1932; y la bibliografía que aduce la obra mencionada de J. Caro Baroja. M. Klippel, *Die Darstellung der Fränkischen Trojanersage in Geschichtschreibung und Dichtung von Mittelalter bis zur Renaissance in Frankreich*, Marburg 1936, estudia textos de una tradición, que se extiende a lo largo de mil años, en que se presenta la ambición de una nación joven de fundamentar su existencia en un pasado legendario, formando un mito sin base histórica, pero vivo en la imaginación de cronistas y poetas. La supuesta descendencia de una comunidad nacional de los héroes troyanos puede documentarse, no sólo en Francia, sino también en otros países; véase J. Gerighausen, *Die historische Deutung der Nationalsprache im französischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts*, Bonn, 1963, sobre los orígenes «griegos» de la lengua y de la Historia francesas, p. 50 y ss. y notas correspondientes; y R. W. Seton-Watson, *A History of the Romanians from Roman Times to Completion of Unity*, Cambridge, 1934, p. 9 y s., habla de igual fenómeno respecto a los rumanos. Igualmente en España, se invocó descendencia de los héroes troyanos; véanse las obras citadas de J. Gerighausen y C. Alonso del Real, y A. García Bellido, «La colonización mítica de España tras la Guerra de Troya. El ciclo legendario de los 'nostoi'», *Cuadernos de Historia de España*, VII, 1947, p. 106 y ss.

(20) Véase lo que, apoyándose en la tesis de Pirenne sobre el carácter antiguo, premedieval, de las monarquías bárbaras, observa L. Díez del Corral, «La dialéctica histórica: Ideas, mitos, realidad», recogido en su volumen *De Historia y Política*, Madrid, 1956, p. 162 y ss.

nacional, si bien fueran los viejos nombres latinos de «Hispania» e «Italia» los que perdurarían en la secuencia de los tiempos y se utilizarían para nombrar las modernas unidades nacionales políticas en el futuro (21). Conocemos algo de los que debió ser esa convivencia de lustros de la población indígena de las romanizadas provincias con los guerreros germánicos y las gentes que éstos arrastraron en su inmigración, la separación de las dos comunidades con ordenaciones jurídicas distintas, los continuados contactos sociales y las relaciones entre ellos que les llevaron, a la larga, a compartir idénticos ideales políticos y preocupaciones nacionales en los que iba haciéndose la patria común. La consideración de ciertos aspectos histórico-lingüísticos ha podido explicar —o, por lo menos, abrir nuevas perspectivas acerca de ello— lo que fue el paulatino proceso en que se fundían sentimientos y costumbres de las dos razas, en que lo «gótico» iba formando ya parte esencial del ser y continuidad de la población autóctona (22).

Con toda esta relación, fundada o infundada, razonada o mítica, que se establece entre la España medieval y la primitiva estirpe gótica y lo que significó la Monarquía visigoda del pasado para los Estados españoles que surgían de la Reconquista, no puede sorprender la huella que dejó en la mentalidad e ideología, y aun en la expresión

---

(21) Véase el citado capítulo de D. Bullough, «Germanic Italy», en *The Dark Ages*, p. 157 y ss.; véase también la comunicación de O. Bertolini, «*Gothia e Romania*», en *I Goti in Occidente*, Spoleto, 1956, p. 12 y ss. El Imperio de los ostrogodos en Italia, pese a la importancia de la figura y momento de Teodorico, desaparece luego absorbido por las luchas y conquistas de bizantinos y longobardos en territorio itálico. Respecto a España concretamente, compárese el significativo texto siguiente de una obra reciente de A. Castro, «*Español*», *palabra extranjera: razones y motivos* («Cuadernos Taurus», 89), Madrid, 1970, p. 103: «Si los godos que conquistaron la Hispania romana hubieran estado menos romanizados, y no hubiera sido destruida su soberanía por los musulmanes, hubiera podido llamarse Gotia...» Aquí y allá, en la historiografía de los siglos XVI y XVII, se intenta derivar de una etimología «gótica» el nombre de algún reino peninsular, refiriéndolo a sus conquistadores germánicos; véase, por ejemplo, E. de Garibay y Gamelloa, *Compendio Historial de las Chrónicas y Vniversal Historia de Todos los Reynos de España*, Amberes 1677, IV, p. 674: «Otros teniendo la opinión de Raphael Volatenaro dizen que d'el nombre de los Godos y Alanos y que de Gothalandia fue dicha Cataluña. Tampoco faltan otros que escriuen que quando los Alanos estuvieron en España en compañía de los Vándalos y los Sueuos, entran en ellos muchas gentes y nación llamados Cathos, y que de estos Cathos y de los Alanos fue llamada Cathalania de donde vino después a llamarse Cathaluña, como agora dezimos, y esto parece sentir Vasco y otros, seguiendo a diversos auctores...» Este tipo de etimologías se ha seguido manteniendo, aquí y allá, hasta el siglo XX, incluso en estudios filológicos; compárese P. Aebischer, *Estudios de toponimia y lexicografía románicas*, Barcelona, 1948, p. 51 y ss.: «Etimología de *catalá* y *Cataluña*».

(22) Véanse las acertadas y finas observaciones, basadas en las conocidas obras de E. Gamillscheg, C. Tagliavini y otros, y en investigaciones propias, de G. Bonfante, *Latini e Germani in Italia* («*Paideia*» *Studi Grammaticali e Linguistici*, 6), Brescia, 1965. Compárense las reservas que hizo en su día acerca de la cuestión, C. Cipolla, *Della suposta fusione degli Italiani coi Germani nei primi secoli del Medioevo (Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Clase si Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Ser. V, vòl. IV), Roma, 1900, aunque no pretenda negar la contribución de la sangre ostrogoda, longobarda, etc., a la formación de la nación italiana, el autor se plantea el problema de lo que sea la actual nación italiana, si bien se tiene en cuenta más la nacionalidad ideal que no la étnica.

oral de los españoles, el legado gótico, de lo que quedan claros testimonios en los siglos XVI y XVII, que se perpetúan hasta época más reciente. La abundancia y variedad en el lenguaje de frases hechas y proliferación de tópicos, reflejos de la ideología «gótica» del pueblo español, revela cuán arraigada y profunda fue la consciencia y orgullo del orígen étnico en que se fundaban firmes creencias de la colectividad nacional. De la base común y del idéntico fermento que dejaron en varias regiones del antiguo Imperio romano los pueblos germánicos, descuella la importancia del recuerdo «gótico» en Hispania (23), la significación y papel de la Monarquía visigoda para la Historia de las Españas (24). Ese fundamental ingrediente de la

---

(23) Véase lo que, insistiendo en un tópico, como prueba de hidalguía, ya señalado en «Reflejos», dice Lope de Vega, *Los Tellez de Meneses*, II Parte (citado por A. de Legarda, *Lo vizcaíno en la literatura española*, San Sebastián, 1953, p. 408): «No todos somos reyes; pero todos / somos reliquias de los reyes godos...» Ser descendiente o «reliquia de los godos» que procedían del Norte de Europa debía ser convicción profunda que profesaban los aristócratas españoles, según testimonios orales directos recogidos por el noble sueco Sparvenfeld, en su visita a Madrid, a fines del XVII; véase en la citada (en «Reflejos») biografía de X. V. Jacobowsky, *J. G. Sparvenfeld, Bidrag till en biografi*, Stockholm, 1832, p. 135, una carta, fechada en Madrid, en 1690, sobre la etiqueta española: «Här i spanien ä Huar hederlig man sa Försäkrat an aat wara af dhe Göthes afkoma och öfwerlevor, wam ur Svea och Göthe rijke utgaque äre...» Estas ideas sobre el origen «gótico» entre las linajudas familias españolas parecen sobrevivir aun en el siglo XIX según un libro poco conocido; véase H. Bradley, *The Story of the Goths*, New York, 1888, p. 362: «To this day the noble families of Spain boast, if not allways with reason, of the purity of their gothic blood...» En la nota 13 se dieron varios textos que revelaban el interés de los autores españoles por la lejana patria de los godos, patria, en último término, de los godos de España también; véase el siguiente texto de Pablo de Espinosa, *Historia y Antigüedades de Sevilla* [Sevilla 1627-30]: «Esta provincia sola se llama Gothia y es la propia tierra de nuestros godos y donde ellos primeramente salieron y donde oy tienen su Reyno...» (citado por Carolus Iserhielm, *Disertatio historico-politica De Regno Westrogothorum in Hispania*, Uppsalis, MDCCV). Eco de ello llegaba hasta los autores españoles del siglo XIX; véase J. Morales Sentisteban, «España goda», *Revista de Madrid*, III, 1839, p. 57: «Mucho se ha disputado en estos últimos tiempos sobre el origen de esta nación belicosa. Apoyados en el aserto de Jornandes, la opinión general les hacía venir de Gocia, provincia de Suecia, a establecerse a las orillas del Danubio...» (Sobre la patria originaria de los godos, véase E. Schwarz, *Goten, Nordgermanen, Angelsachsen. Studien zur Angliederung der germanischen Sprachen* («*Bibliotheca Germanica*», II), Bern, 1931; C. Weibull, *Die Auswanderung der Goten aus Schweden*, Göteborg, 1958; y C. G. Graf Oxenstierna, *Die Urheimat der Goten*, Stockholm, 1948). El erudito español F. Elías de Tejada, que ha seguido la veta «gótica» destacada por Nordström, en «Cinco postales de Suecia», *Indice de Artes y Letras*, XII, núm. 108, enero 1958, p. 28, ha podido escribir: «La isla de Gotland es uno de los solares de las Españas...»

(24) Algunos estudios que ya cité en «Reflejos», debidos a historiadores alemanes, pueden pecar (principalmente, el de H. Kehrer) de partidista nacionalismo respecto a la supervaloración en la Historia de España del capítulo de la Monarquía visigoda. Compárense también otras aportaciones alemanas sobre el tema: La obra de divulgación de H. Eicke, *Geschichte der Westgotischen Könige seit Alarichs Tod*, Leipzig, 1944, adolece de ese defecto, aunque concluye: «Was sich während der Westgotenzeit, getragen von der nordischen Bluterbe, an inneren Kräfte entwickelte, bewährte sich in der Reconquista und erhob diese Kräfte Range heldischer Grösse. Es konnte sogar darüber hinaus wertvolle und wichtige Beiträge zur Herausbildung der mittelalterlichen Welt liefern...»; intentando calar más hondo en la significación especial que puede tener para Europa la fundación de la Monarquía visigoda española, W. Stach, «Die geschichtliche Bedeutung der westgotischen Reichsgründung», *Historische Vierteljahrshrift*, XXX, 1935, página 417 y ss., pone de relieve la romanización de los visigodos y su unión con la continuidad del pasado español, lo que da un carácter particular al reino visigodo, en contraste con los reinos de los francos y de otras monarquías bárbaras.

vida española medieval fue, como vimos, gran fuerza política operante en los siglos de la Reconquista y en el proceso del patriotismo hacia la unidad de la nación, aunque luego, una vez cumplido el fin, perdieran tensión o eficacia real. Pero, en los siglos XVI y XVII, con la gran varidad de frases hechas en que cristaliza el «goticismo» soterraño de los españoles, se entremezclarán viejos sentimientos, emociones, ínfulas, afanes, figuraciones y nostalgias que quedan, y se posan, y se transparentan en el lenguaje coloquial y literario de los españoles y cuyo volumen y frecuencia no puede menos de sorprender, aun sin haberse aprovechado del todo la riqueza de su venero (25). Ya señalamos incidentalmente, en el citado estudio sobre esas frases y las acepciones de *godo* y *gótico*, en el lenguaje coloquial y en la germanía antigua, el carácter específicamente nacional que en ello se traslucía y las circunstancias históricas y sociales que fueron sus particulares determinantes. Incluso la degradación de la nobleza primitiva de su significado, debido al uso y abuso del lugar común, ha podido inesperadamente aparecer en la base de la creación literaria y engendrar la naturaleza y psicología de alguna descollante figura de ficción, y originales y típicas estructuras de la novela clásica española (26).

Pero, al lado de esa marcada singularidad española en el uso de *godo, gótico*, y sus derivados, y de locuciones fijas y consagradas de las que llegan a formar parte integrante, está el uso general y común de esas voces en las lenguas europeas con sentidos que respondían a ciertos valores culturales que evolucionan con los tiempos y a los que no son ajenas muchas de sus acepciones en la lengua española desde el siglo XVII. El «neoclasicismo» había de asociar lo «gótico» a modas medievales y a la negación de lo grecorromano y de lo civilizado y ortodoxo que la Antigüedad había transmitido y, luego, «gótico» se transforma en designación del elemento misterioso, sobre-

---

(25) Queda aún por recoger y consignar el eco del «goticismo» español en biógrafos y genealogistas y también apurar más el conocimiento del uso antiguo de *godo* y *gótico*, y de frases como *hacerse de los godos, venir de los godos, reliquias de los godos*, etc., en el lenguaje de escritores españoles mayores y menores, y otros cuantos testimonios del uso popular de frases como ésas; véase, por ejemplo, aparte de cuanto señalé en «Reflejos», los recientes repertorios de C. Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, 1962; y del mismo autor, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, 1972, publicados ambos por la Real Academia de la Lengua.

(26) Apoyándose en los datos proporcionados por las notas de J. E. Gillet a su edición de la *Propaladia* de Torres Naharro y por mis «Reflejos», A. San Miguel, *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán*, Madrid, 1971, p. 47 y ss., hace hincapié en la elección del nombre y en el esbozo del carácter del protagonista, que está en la raíz de la obra de Alemán, y es la relación con la noble y germánica supuesta etimología del apellido de «Guzmán» y las peyorativas significaciones que había ido adquiriendo ese nombre durante los siglos XVI y XVII.

natural y legendario que caracterizaría al Romanticismo. Aunque todo ello parece restringido al campo del comentario de fenómenos estéticos y artísticos, se ha observado, sin embargo, que, en la historia del término «gótico» en algún país europeo, como Inglaterra, se inician ya en el Seiscientos, y no únicamente en el ámbito de la estética, sino también en el político, otros significados, y así se rememoraron las asambleas políticas que los godos fundaron como antecedentes del Parlamento inglés que los Estuardos trataban, en su época, de destruir (27). De todos modos, el siglo XVIII determinó, de manera definitiva, el sentido estrictamente especializado y técnico de *gótico* en la terminología artística y una ocasional acepción estética general europea de «bárbaro», «medieval», «rudo», «ignorante», «carente de buen gusto», «anticuado» (28), en que se subestima, y se sacrifica a la moda e ideología de los tiempos (29) el noble origen histórico de la voz, pese a que algunos tópicos del viejo «goticismo» siguieron perdurando en la literatura española y lenguaje del momento. Pero también, en la misma época, se señalan síntomas de una nueva aprecia-

(27) Véase, en detalle, el estudio, que cité en «Reflejos», de S. Kliger, *The Goths in England. A Study in Seventeenth and Eighteenth Century Thought*, Cambridge, 1952. Aparte de la nota marginal de S. Kliger, en su libro, sobre «the Goths in America», la preocupación goticista puede encontrarse en el antiguo discurso de G. P. Marsh, *The Goths in New-England*, Middlebury, 1843, p. 14: «It was the spirit of the Goths, that guided the Mayflower across the trackless ocean...», y en otros lugares en que se revela el orgullo «gótico» acerca del origen de las libertades americanas. En España, F. Martínez Marina, *Teoría de las Cortes*, Madrid, 1813, revela el interés de los liberales españoles de primera hora por establecer el entronque del moderno Parlamento español y su régimen con las asambleas y sistema político del viejo Reino visigótico: «... nos es absolutamente necesario subir y llegar hasta tan señalado período de la Historia nacional, si deseamos averiguar la naturaleza del gobierno español y de sus leyes fundamentales...» (Kliger habla en su libro de los «Gothic Parliaments» de Inglaterra.) Véanse asimismo abundantes muestras de entusiasmo «goticista» en la obra del propio F. Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los Reinos de León y de Castilla* (2.ª ed.), Madrid, 1834; por ejemplo, p. 18: «Los visigodos, cuya memoria será eterna en las fuentes de nuestra Historia...»

(28) Recuérdense los estudios de G. Lüdtke, E. S. de Beer, y otros que mencioné en «Reflejos», p. 371, nota 22; y alguno más que pudiera añadirse como J. Haslag, *«Gothic» in 17. und 18. Jahrhundert: eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung* («*Anglistische Studien*», I), Köln, 1963.

(29) Véase R. Lanson, *Le gout du Moyen Age en France au XVIIIe. siècle*, Paris, 1926, y P. Yvon, *Le Gothique et la Renaissance en Angleterre (1750-1880). Essai de Psychologie litteraire, esthètique et sociale*, Paris, 1931. Hay precedentes de esas ideas e inclinaciones en el siglo XVII: véase N. Edelman, *Attitudes of Seventeenth-Century toward the Middle Ages*, New York, 1946. También puede consultarse el breve y sustancioso ensayo de W. Krauss, «Das Mittelalter in der Aufklärung», *Medium Aevum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder*, München, 1963, p. 223 y ss.; aunque se fija, en primer término, en Francia, hay acertadas observaciones sobre España; recoge, entre otras cosas, noticias poco conocidas de investigaciones de Campomanes y de Rico Cerdá sobre los godos. Podrían añadirse los trabajos de I. de Luzán y M. de Ulloa, publicados en *Memorias de la R. Academia de la Historia*, Madrid, 1796. Compárese el interesante y concreto estudio de J. M. de Azcárate, «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», en *Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo. Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, núm. 18, vol. III: *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1966, pp. 525 y ss., en que se utiliza, además de la obra de Feijoo, la de Jovellanos, Bosarte, Ponz, etc. No he podido ver el estudio, punto de partida de Azcárate, de P. Frankl, *The Gotic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960.

ción de la Edad Media y otras inclinaciones que conformaron el clima europeo prerromántico (30). De todo ello quedan trazas en el léxico español y habrá que delimitar cuidadosamente lo que hay reflejado en esas palabras de la continuidad hispánica del viejo «goticismo» tradicional y lo que otras acepciones revelan de una contaminación con usos más recientes y universales, cuya procedencia y significado cabe identificar por otros derroteros.

Está por hacer un inventario de textos en que se registren los múltiples matices modernos de esas palabras que se desvían de la corriente tradicional de la herencia «gótica» en la Historia de España, y van del siglo XVIII al siglo XX (31). No debe prejuzgarse el resultado de número y volumen de estos ejemplos, si bien se impone tener sempre en cuenta lo que estas acepciones, más nuevas y cercanas cronológicamente, tengan de secundarias y dependientes de algún modelo ajeno, contrastando con la autenticidad y cantidad de espontáneos reflejos del viejo «goticismo» que se dan en el vocabulario y la fraseología del Siglo de Oro. Si es un hecho que *gótico* pudo arraigar en el siglo XVIII como preciso término en la Historia de la Arquitectura, y que usos suyos puedan ser cotejados con los que han documentado en otras lenguas europeas los estudios lexicográficos y eruditos a que nos hemos referido, para la caracterización vaga o inefable del tono o ambiente de un estilo o de una época pretérita en las artes plásticas y en la literatura, no tuvo, sin duda, la misma circulación que en otras lenguas, como en inglés, en que cristalizaron conceptos cultos, usuales y corrientes, conocidos y de general aceptación, como *Gothic revival, Gothic novel*, etc. En mi citado estudio del *Homenaje*

---

(30) Véase, aparte de referencias en libros citados en notas anteriores, el libro consagrado de P. Van Tieghem, *Le Préromantisme, Études d'Histoire Litteraire Européene*, París, 1923, en que se alude también a influencias o interferencias nórdicas, «góticas», en el ambiente de la época y su ideología, temática y creación literaria. Esto ha sido posteriormente desarrollado, con independencia de Van Thiegem, por T. J. Beck, *Northern Antiquities in French Learning and Literature (1755-1855). A Study in Preromantic Ideas*, New York, 1935, y H. Oppel, *Studien zur Auffassung des Nordischen in der Goethezeit*, Halle, 1944.

(31) Posiblemente ya desde fines del siglo XVII empezaron a aparecer nuevos sentidos de *gótico* en los campos más diversos, desde lo político e ideológico hasta lo estético. Habría que sistematizar ejemplos hasta el siglo XX: véase en *Archivo y Biblioteca de la Casa de Medinaceli. Series de sus principales documentos. 1.ª Histórica (publicados por A. Paz y Melia)*, Madrid, 1915, p. 405, la copia de una instancia de un religioso servita, dirigida al Conde Ampurias, de 1805, en que le ofrecía «un anillo de oro finísimo, con las armas de los Condes grabados en él..., de tamaño no regular en estos tiempos, construido en estilo gótico *(sic)*...»; M. J. de Quintana, *Noticia Histórica y Literaria de Meléndez Valdés*, publicada al frente de la edición de éste, Valencia, 1820 (en *BAE*, XIX, p. 110): «Empezaba ya a formarse aquella escuela de literatura, de filosofía y buen gusto que desarrugó de pronto el ceño desábrido y gótico de los estilos escolásticos...», etc. Compárese el uso paralelo de *visigótico* en R. del Valle-Inclán, *Sonata de otoño* (1904), en *«Opera Omnia»*, VII, Madrid, 1937, p. 71 y s., en que presenta a un criado rústico: «Con su vestido de estameña, sus ojos tímidos, su fabla visigótica..., parecía el hijo de un antiguo siervo de la gleba».

a Dámaso Alonso señalé, entre las derivaciones semánticas de *godo* y *gótico,* que yo entroncaba, de alguna manera, por encima de los límites temporales que me había impuesto, con el viejo «goticismo», la denominación de «godo» que se daba a los españoles no nacidos en tierras de Ultramar en los países de nuestra América, denominación que se acentuó durante la guerra de emancipación para designar a los partidarios del dominio de España frente a los criollos independentistas, y luego a los reaccionarios y derechistas en la vida política de muchos de los países hispanoamericanos hasta nuestros días. Tal vez, tanto como el residuo vivo del «goticismo», que se hacía patente en tierras americanas, entre aquellos que blasonaban de alta prosapia o cuyas ínfulas se ridiculizaban por lo que no les perdonaban vanas pretensiones nobiliarias o alardes inmoderados de riqueza, contribuyó también a la formación de la acepción política el sentido de rigidez ideológica y arcaizante, con inclinación hacia las formas de vida y pensamiento de la Edad Media, que adquirió *gótico* en los tiempos modernos (32). También consideré, en «Reflejos», como uno de los últimos flecos del viejo «goticismo» español en época contemporánea, el uso corriente, casi en el lenguaje coloquial de nuestros días, de *niño gótico* como mal de la sociedad del siglo XIX y principios de XX, que ofrecía abundancia de «niños malcriados», de «señoritos», exponentes de memez y falta de maneras sociales y éticas, tara de la educación de clases medias acomodadas y aristocráticas. Hoy dudo si en la formación de esa acepción no intervinieron asimismo elementos de la crítica de las modas del Romanticismo a las que el gusto «neoclásico» y la etiqueta de fines del siglo XVIII juzgaron sin duda extravagantes y «bárbaras» (33).

Termino aquí estas notas generales que he pergeñado con el propósito de complementar un estudio anterior, en la consciencia de que

---

(32) Las connotaciones políticas, señaladas en Inglaterra por el citado libro de S. Kliger, revelan que el término *gótico* ofreció siempre cierta tendencia a aplicarse a manifestaciones de la vida pública. Compárese lo que dice el trabajo de A. O. Lovejoy, «The First Gothic Revival», *Modern Language Notes,* XLII, 1932, p. 419: «The term also took on certain political coloring; since it not vaguely suggested «the old fashioned» in general, but more specifically the political and social system of the Middle Ages, i. e. feodalism. it sometines served the progresives of the period of a way of refering to anything the Tories approved...»

(33) Véase como ejemplo de uso general en el teatro de costumbres y lenguaje soloquial de la época, J. Benavente, *El automóvil* (1902), en *Teatro,* VII, Madrid, 1904, p. 7: «Una de niños góticos que ni bailan ni dejan bailar diciendo gansadas a las muchachas...» Compárese el siguiente texto que abre posibilidades a tener en cuenta: R. de Mesonero-Romanos, «El Romanticismo y los románticos» (1837), de su *Panorama Matritense* (1835-37), recogido por E. Correa-Calderón, *Costumbristas Españoles,* I, Madrid, 1964, p. 727: «La primera aplicación que mi sobrino creyó deber hacer de adquisición tan importante fue en su propia persona física, poetizándola por medio del romanticismo aplicado al tocador. «Porque —decía él— la fachada debe ser gótica, ojiva, piramidal y emblemática...» En su persona aquel trasunto de la Edad Media... Interrogó a las ruinas de los monasterios y de las ventas (que él tomaba por góticos castillos)...»

el tema de los godos en la Historia y vida de los españoles queda aún abierto y sin agotar en sus muchas conexiones lingüísticas y culturales (34). Pero, por lo menos, seguirá en la memoria de los historiadores lo que fue la perduración y el peso en la mente y vida de los españoles de la herencia «gótica» (35).

CARLOS CLAVERIA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de
OVIEDO

(34) Resulta siempre difícil determinar la esencia de los sentimientos patrióticos de una comunidad nacional, tanto en los lejanos momentos de la Alta Edad Media como en la época moderna de la constitución de las nacionalidades. No hay duda, sin embargo, de que en la formación del patriotismo español jugó un papel grande el espíritu de la herencia «gótica» que se proyectó sobre los reinos cristianos de la Reconquista. Compárense los intentos de caracterización de los sentimientos patrióticos realizados en la Historia del pensamiento político europeo del pasado: Por ejemplo, P. Chavanne, «Le patriotisme de Prudence», *Revue d'Histoire et de Literature Religieuse*, IV, 1899, p. 233 y ss. (fino análisis de los sentimientos «romanos» de los provinciales hispano-cristianos del siglo IV ante la irrupción en el Imperio de los pueblos germánicos); R. Wels, *Die patriotischen Strömmungen in der deutschen Literatur des Dreissigjährigen Krieges*, Greifswald, 1913 (se analiza, entre otras cosas, el recuerdo del pasado alemán en los humanistas del XVII y se destaca la identificación de *deutsch, deut*, con *deus*, y su relación con *Gotten*, tratando de establecer así la unidad y síntesis de lo alemán con lo antiguo clásico y con la herencia «gótica»); H. Grape, *Det litterära Antik- och Medeltidarvet i Olaus Magnus patriotism*, Stockholm, 1949 (se documentan en Suecia, país que ofrece tantos paralelismos con España respecto al «romanticismo gótico», las fuentes medievales, y su elaboración renacentista, del patriotismo en la «tierra de los godos»).

(35) El eminente medievalista P. E. Schramm, «Das kastilische König- und Kaisertrum während der Reconquista (11. Jahrhundert bis 1252)», *Festschrift für Gerhard Ritter*, Tübingen, 1950, página 87, escribe: «Westgotisch-germanische Erbe, zum Teil überraschend lange und getreu bewährt, begegnet...»

CRONICA DE LA FRONTERA
Primeros historiadores de Indias *

A Dámaso Alonso, con el respeto de un antiguo admirador.

1. LA FRASE DE GOMARA

Para iniciar un comentario en torno al descubrimiento y colonización de América ya se ha convertido en lugar común histórico la frase que Francisco López de Gómara dirigiera al emperador Carlos V en 1552, elocuente dedicatoria de su monumental *Historia general de las Indias.* Dijo así: «La mayor cosa, después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de las Indias». La expresión de Gómara ha hecho fortuna y actualmente, desde Enrique de Vedia —autor de la famosa recopilación *Historiadores primitivos de Indias* (1), pasando por Garibay, Maravall, Zabala, G. Díaz-Plaja, es raro el historiador o comentarista que no alude a esa estereotipada metáfora de la aventura americana. En efecto, la gesta de Colón y de los exploradores que le siguieron tuvo tanta importancia y significación en su época como probablemente, al correr del tiempo, tendrá el haber alcanzado la Luna. Los dos acontecimientos revisten igual carácter expansivo y revolución de usos, costumbres y concepciones cosmográficas y etnográficas.

2. BIBLIOGRAFIA SUCINTA

La bibliografía suscitada por este magno hecho que inicia en España la Edad Moderna es inabarcable. No sólo por la trascendencia del hecho en sí, sino por su connotación polémica e influencia en la Europa renacentista, la bibliografía del descubrimiento de América constituye una espesa y prolífica rama del saber histórico, que es posible dividir entre los que describen el suceso, la acción propiamente dicha, y consiguen otorgarle una cierta coherencia interna y argumental, y los que decantan especulativamente las consecuencias

* Prólogo al libro de igual título que próximamente publicará Editorial Júcar.
(1) Bibl. de Autores Españoles, vols. XXII y XXVI.

de la acción y las disciplinas lógicamente derivadas, tales como el progreso de la etnografía o la influencia de la plata americana en el alza de precios europea. También luchan esforzadamente por despejar numerosos enigmas históricos, relativos al origen de Colón o a la verdadera entidad cultural de las civilizaciones prehispánicas, así como aportan claridad a las interpolaciones que se han ido deslizando en los textos originales, víctimas de mil azares.

Dentro de tal abundancia exegética, los citados textos originales no son demasiado conocidos, al menos en su versión popular o a nivel de masas. Justo es reconocer que para una visión englobada del descubrimiento de América, en su primera acepción cronológica y activista, hay obras de singulares atractivo y eficacia, fruto de una lectura minuciosa de los historiadores primitivos de Indias, que permiten al curioso contemplar la epopeya de las armas y la cruz en su génesis y desarrollo, tales como *Los exploradores españoles del siglo XVI* de Carlos F. Lummis y *Los conquistadores españoles* de F. A. Kirkpatrick (2), entre las muchas asequibles que se podrían citar, con abundantes datos, lucidez de especialistas y vocacionados y una no desdeñable coordinación de fechas, acciones y novelístico sabor guerrero de época.

Es mucho más útil y descansado informarse en estos historiadores contemporáneos que ir directamente al vericueto enmarañado y disperso de los primitivos cronistas, los cuales, por las razones bibliográficas o editoriales que sean, no han estado hasta hace muy poco, en antología, al alcance de la mano y sólo han circulado en ediciones raras, agotadas, parciales o de uso exclusivo del muy conocedor. Reconocer la ventaja de síntesis implícita en la lectura de un Kirkpatrick, por ejemplo, no infravalora el interés (por el contrario, lo acrecienta) —El profundo interés insustituible digamos mejor— de acceder al tema de la conquista a través de sus primeros relatores y de todo el fundamento textual que dio origen a la pródiga bibliografía posterior. El conjunto se empezó a consolidar a partir de la ya clásica compilación de Andrés González Barcia en 1727 con su *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales,* la primera que reimprimió, por cierto, modernamente, la famosa obra de Gómara tras la prohibición por cédula real extendida en Valladolid (1553). Mas puede afirmarse que no existe una edición ordenada, anotada y totalizadora de los primeros cronistas de Indias, pese a la valía sin par de la ya citada de Enrique de Vedia, tal es la riqueza, complejidad y dispersión de ese impresionante material, algunos de cuyos textos se perdieron para siempre (los *Comentarios* de Alonso de Ojeda) o

(2) Núms. 130 y 514 de la col. Austral. Espasa-Calpe.

se han ido conociendo paulatinamente a medida que avanzaba la capacidad erudita y la pasión por el tema. Aunque debemos reconocer que en otro plano menor —el que interesa ahora y alude a la conveniencia de disponer unos fragmentos de textos originales asequibles al gran público— este mecanismo inhibidor se ha interrumpido en parte, al menos en España, con la publicación de *Crónicas de Indias*, antología reciente debida a Guillermo Díaz-Plaja (3), a la que hay que añadir otra publicada tiempo ha por Luis Rosales en Méjico y de la que no me ha sido posible hallar rastro.

Es precario, efectivamente, el número de antólogos de las primeras crónicas americanas, pero el signo contrario, dada la riqueza citada, tampoco agotaría ni el tema ni la oportunidad. Cualquier prospección llevada a cabo en ese acervo arroja siempre un saldo distinto muy condicionado por la mentalidad del selector y por sus mitos particulares, donde la objetividad apenas entra en función o las sugerencias son tan diversas que se hace imposible completar un ciclo medianamente legible. Interesa reiterar que una visión global y coherente del descubrimiento y colonización de América sólo puede provenir de la lectura exhaustiva y sistemática de los cronistas —empresa que no resulta demasiado envidiable— o de los historiadores modernos que han entregado su vida vocacional al asunto, nunca de una antología fragmentaria, cuya pretensión jamás puede ser la de sustituir la rigurosa coordinación de la historiología contemporánea, en la que se dan ejemplos tan dignos de meditación como el de Juan Baustista Muñoz, nombrado cronista oficial de Indias en 1775 y autor de *Historia del Nuevo Mundo*, obra monumental de la que, según tengo entendido, sólo apareció un volumen en 1793, mientras que el resto de las copiosas notas suman más de cien legajos conservados en alguna parte.

La antología de fragmentos sólo puede aportar el vivo placer de las particularizaciones, el vigor de las experiencias personales, el tono de la época, el matiz curioso o anecdótico no absolutamente significativo en orden a la estructuración de la historia y, sobre todo, enjugar lo que de otra manera sería inevitable, esto es, la abstracción del pasado, el batallar humano trasuntado en esquemas de pensamiento.

3. LIMITES DE UNA SELECCION

Constreñidos por la rica fluencia testimonial, hemos limitado estas crónicas de la «frontera» a los escritores españoles. De aquí que no

(3) Bibl. Gral. Salvat, 1972.

deba etrañar la ausencia de los italianos Pedro Mártir de Anglería y Antonio Pigafetta, cronista de la primera vuelta al mundo; del rioplatense Ruy Díaz de Guzmán, autor de una historia sobre la conquista del Río de la Plata, y del inca Garcilaso, entre otros muchos. Por imperativo cronológico, los *primitivos* cronistas no pueden permanecer más que a los siglos XV —pocos— y XVI —la mayoría—, con la excepción de Antonio de Solís, adentrado en el XVII y que hemos incluido por parecernos útil su acotación sobre la actualidad política de la metrópoli en la encrucijada de las Indias.

A la palabra «cronista» se le adjudica un significado laxo y amplio que abarca, además de la crónica *in situ,* las cartas de relación, los memoriales y, por supuesto, la verdadera historiografía, así como la mezcla de crónica, carta o memorial e historia, circunstancia que se dio en no pocos de los que figuran en esta antología y equivalió a un raudal de noticias e informaciones que fue siendo producido por soldados, clérigos y comerciantes (también científicos, como Francisco Hernández, el médico de cámara de Felipe II y célebre botánico que estuvo a punto de morir envenenado por probar en sí mismo el efecto de plantas desconocidas), ya espontáneamente, ya inducidos por disposiciones oficiales.

El cargo de cronista-cosmógrafo oficial de Indias fue creado por la corona española en 1571 y encomendado a Juan López de Velasco, colaborarador directo de Juan de Ovando, presidente y reformador del Consejo de Indias. En este mismo año aparecieron las Ordenanzas Reales del Consejo, muy similares a un cuestionario modélico para la indagación de todas las peculiaridades de las Indias, tanto en el aspecto geográfico y natural como en los asuntos militares, eclesiásticos, costumbristas, rituales y de usos y maneras de los indígenas. Aunque mucho de este gran material de conocimiento fue considerado secreto de Estado y no surtió el efecto público cuyo difícil rastreo ahora lamentan los tratadistas. Al estudiar el impacto del descubrimiento en Europa resulta problemático establecer el oportuno paralelo entre la gestación y demorada publicación de las crónicas y tratados y su influencia real. Se echa de menos en esta época —según señala J. H. Elliot, notable historiador e hispanista— la falta de un método capaz de organizar el cúmulo investigador, con frecuencia carente de sistema y sometido a la incontrolable actividad individual, la única sin embargo que pudo brindar nociones coherentes. El teórico afán de saber no se correspondió con la auténtica capacidad de asimilación práctica. España no pudo «digerir» ni transferir oportunamente tan diversificadas disciplinas. Esto no cabe entenderlo como deficiencia organizativa, sino como imperativo de las circunstancias

y producto lógico del dinamismo de la frontera, que explica en parte la vida azarosa de muchos textos cruciales, inéditos durante siglos y a veces, como ocurrió con la crónica de Miguel Estete, descubiertos en el Archivo de Indias por investigadores foráneos o publicados por primera vez en idioma distinto al castellano, según fue el caso de la conocida *Historia del almirante don Cristóbal Colón*, escrita por su hijo Hernando. De sus interpolaciones, dudas y enigmas es eminente esclarecedor en nuestros medios Antonio Ruméu de Armas, cuatro siglos después de la aparición del libro en Venecia (4).

4. EL CONCEPTO DE FRONTERA

El historiador norteamericano Frederick Jackson Turner popularizó el concepto de frontera, pero aplicado a su país: el avance hacia el Oeste, la almalgama racial, la fiebre del oro, la tenacidad del pionero, la promesa de tierras libres y de una nueva vida. Con la tesis de la frontera, Turner explicó la idiosincrasia del norteamericano y las características del desarrollo económico y político en la consolidación de la nacionalidad estadounidense. Posteriormente Walter Prescott Webb, basado en la idea de Turner (tomo el dato de J. H. Elliot) (5), consideró a toda América como la «gran frontera» de Europa: «La hazaña de Colón como el eje del desarrollo europeo», raya de la espuma civilizadora occidental en su época.

El concepto de frontera se inserta en otra concepción mayor que ya se refiere al estudio del origen y desarrollo de la civilización según un método analítico que, basado en la dialéctica de los opuestos, entiende monogenéticamente el progreso de las distintas civilizaciones, con sus correspondientes nacimiento, culminación y decadencia, como un traslado gradual de Este a Oeste, dotado, por tanto, de sucesivas fronteras, enjugadas e irradiantes. Lo cierto es que durante los siglos XV y XVI fue España, poderosa y fecunda —una vez realizada su unidad política y vencida la hegemonía islámica—, la que promovió y sostuvo eso que hemos convenido en denominar «frontera» de la vívida civilización, sabiamente integrada —aparte los resortes psicológicos del caudillaje— por aventureros y fanáticos o, en sentido más amplio, por masas de individuos socialmente inadaptados al cuerpo de la metrópoli difusora. Enfrentados a un continente virgen, hostil y exótico; guiados por la ambición, la fe y, asunto más importante, por las determinaciones históricas, tuvieron absoluta pre-

(4) A. Ruméu de Armas: *Hernando Colón, historiador del descubrimiento de América.* Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1973. Obra de gran envergadura y laboriosidad.

(5) *El Viejo Mundo y el Nuevo.* Alianza Editorial, 1972.

cisión de consignar sus experiencias y trasmitir el asombro que les causaba la prodigalidad aurífera, el canibalismo indígena (también ejercido a veces por los propios conquistadores en razón a situaciones de emergencia), la inmensidad fluvial, los ritos y costumbres de razas desconocidas, o la maravilla de peces y plantas nunca vistos. Ello constituyó una larga, áspera y hermosa crónica de frontera, algunos de cuyos fragmentos —con hartas renuncias— ofrecemos en las páginas siguientes.

5. INFLUENCIA DEL NUEVO MUNDO

El impacto del descubrimiento, conquista y colonización de América ha sido modernamente estudiado en sus diversos aspectos, desde la influencia en la formación del gran capitalismo europeo mediante la importación de plata y el auge del comercio (Earl J. Hamilton) (6); la auténtica revolución de las ciencias cosmonáuticas y cosmográficas, la declinación de la aguja magnética en ciertas latitudes, el deslumbramiento botánico, la penetración en España del sistema copernicano, disciplinas muy bien ordenadas por Julio Rey Pastor (7), en las que fue precedido por Acisclo Fernández Vallín y Humboldt, el cual rindió un bello homenaje a los primeros cronitas: «Cuando se estudian seriamente las obras originales de los primeros historiadores de la conquista, sorpréndenos encontrar el germen de tantas verdades importantes en el orden físico, planteando la mayor parte de las graves cuestiones que aún en nuestros días nos preocupan»; y el convencimiento de emulación y superación, con base en el descubrimiento, de los hechos, mitos y sabiduría de la antigüedad clásica, cuerpo de pensamiento señalado por José Antonio Maravall como de indudable interés en toda la historia de la cultura europea: «Es realmente motivo de estupor ver lanzado nada menos que el mote de ignorante sobre la docta reputación de los antiguos, en la mitad misma del siglo XVI» (8); hasta considerar que se trata del fértil período que alumbra el nacimiento de la etnografía española (9), pasando por otra innumerable serie de temas en la que no son los menos importantes la expansión y enriquecimiento del idioma, precisado, como hoy el inglés, a crear palabras que designaran nuevos objetos, cosas y sentimientos, y la madrugadora noción del derecho de gentes y la crítica de la legitimidad del coloniaje o del poder, con

(6) Citado por J. H. Elliot, aunque los dos siguen una idea ya formulada por Marx y Engels.

(7) *La ciencia y la técnica en el descubrimiento de América*. Espasa-Calpe.

(8) J. A. Maravall: *Antiguos y modernos (La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad)*. Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid, 1966.

(9) C. Lisón Tolosana: *Antropología social en España*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1971.

Bartolomé de Las Casas como ardiente defensor del humanitarismo social, anticipado («paranoico» diría después Menéndez Pidal) a lo que todavía, y por desgracia, constituye en nuestro tiempo el principal problema, es decir, la lucha de clases y la distribución de la renta, si bien Las Casas, con toda su paranoia a cuestas, no era el único en señalar las irregularidades del vasallaje de los indios, siendo secundado, entre otros, por Antonio de Herrera y Francisco López de Gómara.

Menéndez Pidal ha observado incomparablemente las dificultades de fijación y desarrollo de la lengua castellana en el siglo XV, cuando la publicación de la primera gramática por Nebrija (10). No cabe duda que la única revitalización de las lenguas proviene de la hegemonía política, del dominio tecnológico y capacidad renovadora que eso lleva consigo, al fletar tanto nuevos conceptos como nuevos artilugios y costumbres necesitados de nuevos nombres. De ahí que nuestro idioma actual, ya pasivo porque no responde a una civilización agresiva y creadora, como sí ocurrió en los siglos XV y XVI, sólo pueda interrumpir su proclividad al estancamiento haciéndose flexible en la incorporación de palabras y designaciones de otras lenguas que no estén en fase de pasividad o retracción. Precisamente determinadas pobrezas lexicográficas de los conquistadores, enfrentados a seres, entornos, colores y experiencias nuevas e inclasificadas, muestran la necesidad imperiosa en que se halló el idioma de renovarse y ampliar su campo de percepción para sucesivas acotaciones en el empeño de significar las características del Nuevo Mundo. Estas sucesivas acotaciones se alargan hasta nuestros días y, aparte de haber supuesto una gran posibilidad de nueva savia para la lengua metropolitana, dieron lugar con el tiempo a la gestación de la vigorosa narrativa hispanoamericana, inmediata heredera de los cronistas de Indias y culminación de su especial énfasis y temperamento. Hay numerosos ejemplos, pero el más elocuente quizá provenga del cubano Alejo Carpentier —el mayor artífice de la lengua castellana en América— y de su novela *Los pasos perdidos*, inspirada en los naufragios y comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

El interés de esta observación no procede, naturalmente, de establecer paralelismos concretos o de señalar fuentes determinadas de inspiración, sino que se trata mejor de una entonación de época, de un hereditarismo difuso, de una legitimidad en la exaltación de los mitos ancestrales revertidos por los cronistas fronterizos y que prueban de alguna manera la soterrada transmisión de los ciclos

(10) Menéndez Pidal: *La lengua de Cristóbal Colón*. Espasa-Calpe.

culturales. La enrarecida y patética gravitación idolátrica, que Cortés fue el primero en destacar, persiste en novelas como *Cambio de piel*, del mejicano Carlos Fuentes.

Muchos de los tratadistas están de acuerdo en opinar que no todo el impacto del descubrimiento ni sus complejas consecuencias han sido estudiadas exhaustivamente. En efecto, la ancha base etnográfica no desembocó en una auténtica antropología cultural, el progresista Las Casas parece que desempeñó el papel de un simple visionario, cuantiosos textos durmieron inútiles en los herrados arcones y, para colmo de males o de ignorancia de los procesos históricos, al igual que la leyenda negra o formando parte de ella, existe la especie de que si los anglosajones hubiesen colonizado América del Centro y del Sur, estas inmensas regiones observarían actualmente igual grado de desarrollo que los Estados Unidos y Canadá.

Todo esto cae dentro del campo polémico de la conquista y no corresponde dilucidarlo en un prólogo que se encamina hacia otra vertiente. Quede sólo apuntado. Sin embargo, la respuesta a la última cuestión planteada —el subdesarrollo hispanoamericano y la hegemonía angloamericana— tomaría muy en cuenta la cronología de los ciclos civilizadores, las leyes determinantes en la génesis, culminación y decadencia de las culturas —al modo que estudiara Toynbee y al modo en que citamos el progreso y sustitución de fronteras— y la extinción de los imperios y sus secuelas, leyes históricas que parecen probadas y han generado teorías científicas muy convincentes (11), para concluir en que el orden de prioridad en la conquista del continente americano no fue gratuito y a cada cúmulo energético corresponden unos resultados según la evolución de los tiempos. El desarrollo de un imperio y la influencia que ejerce podría compararse al desarrollo biológico de un hombre, cuya gestión está condicionada por la genética, el medio o marco social y su particular inserción en el tiempo histórico. La plenitud de España, digamos su edad fuerte y la capacidad expansiva y civilizadora del conjunto, correspondió a una de las fases del problema, la primera y más ingrata. El resto de las fases ya correspondió a otro núcleo de influencia, es decir, a un relevo hegemónico que, para no faltar a las reglas, se produjo evidentemente (12). No es una cuestión de pueblos más o menos inteligentes, bondadosos o capaces de crearse gobiernos mejores. El problema se refiere a procesos históricos universales y a leyes determinantes, mediante las cuales un ejercicio de simple

(11) Véase Pia Laviosa Zambotti: *Origen y destino de la cultura occidental*. Guadarrama, 1959 (Milán, 1957).

(12) Kirkpatrick alude al tema con lucidez. *Ob. cit.*

inversión de planos, es decir, Inglaterra puesta en las condiciones de España y ésta puesta en las condiciones de Inglaterra, arrojaría el mismo resultado, con la diferencia de que hoy se hablaría español en Estados Unidos y los subdesarrollados de América del Centro y Sur se preguntarían en inglés por qué demonios no tuvieron la suerte de que los colonizara la evolucionada España.

6. ESQUEMA DE LA «PENETRACION»

El esquema global de la conquista incluiría, en el terreno de los hechos y después de Colón, cronológicamene, los viajes, exploraciones, descubrimientos y conquistas de Pinzón (costa de la América del Sur hasta la desembocadura del Amazonas), Alonso Niño (litoral venezolano), Alonso de Ojeda y Juan de la Cosa (costa de Venezuela y Brasil), Juan Bermúdez (descubrimiento de las Bermudas), Sebastián de Ocampo y Diego Velázquez de Cuéllar (interior de Cuba), Diego de Nicuesa (Panamá), Juan Ponce de León (el poéticamente famoso que partió en busca de la fuente de la eterna juventud, isla Bimini (13), y acabó descubriendo la península de la Florida), Vasco Núñez de Balboa (primero en avistar el Pacífico), Juan Díaz de Solís (estuario del Plata), Francisco Hernández de Córdoba (Yucatán y la Corriente del Golfo), Grijalva (costas de Méjico), Magallanes y Elcano (primera vuelta al mundo), Hernán Cortés (conquista de Méjico), Cristóbal de Olí (Honduras), González Dávila (Nicaragua), Pedro de Alvarado (Guatemala), Esteban Gómez (islas Malvinas y litoral atlántico norteamericano), Francisco Pizarro (conquista del Perú), Luis Vázquez de Ayllón (fundador de San Miguel de Guadalupe, actual Jamestown), Cabeza de Vaca (explorador a pie del sudeste de los Estados Unidos y Méjico y descubridor de las cataratas del Iguazú), Sebastián de Belalcázar (conquista de Quito), Almagro (conquista de Chile), Jiménez de Quesada (conquista de Colombia), Pedro de Mendoza (exploración del Río de la Plata y primera fundación de Buenos Aires), Juan de Ayolas (conquista del Paraguay), Hernando de Soto (exploración del Mississippi), Alonso de Mendoza (fundador de La Paz), Juan Fernández (descubridor de las islas de su nombre), Juan de Garay (segunda y definitiva fundación de Buenos Aires) y otros muchos que se lanzaron a la aventura de las nuevas tierras, en un período que abarca desde 1492 hasta principios de 1600. Hemos recordado sus nombres por el puro y elemental afán de situar este derroche de «entradas» o «penetraciones» en su vertiente esquemática y crono-

(13) Donde, por cierto, Hemingway situó la acción de su hermosa novela *Islands in the Stream*, traducida en Argentina por *Islas en el Golfo*. Emecé-Alianza.

lógica, dominadas por los grandes hitos de los cuatro viajes de Colón y la conquista de Méjico y Perú, que son los acontecimientos que más han atraído el fervor de la crónica.

Con palabras de Lummis, el norteamericano entusiasta reivindicador de las glorias de España, «la exploración de las Américas por los españoles fue la más grande, la más larga y la más maravillosa serie de valientes proezas que registra la historia». No queremos incurrir en triviales nacionalismos, pero con Lummis, nacido en 1859, se inicia en el extranjero una escuela histórica más atemperada que ve con mayor simpatía y admiración las aventuras e implicaciones morales del descubrimiento.

7. CRITERIO DE VALORACION

Nuestro criterio de valoración no ha podido regirse, naturalmente, por los dictados de la cronología y el gradual dominio del continente, como hubiera sido de desear, sino que mejor ha imperado una suerte de curiosidad personal sostenida por los temas que, a la distancia y según propósitos confesados de la presente selección, aparecen más significativos en el contexto actual, sin que ello quiera decir abandono de las líneas maestras en la penetración exploradora ni incurrir en excesivas tautologías, pues se sabe que de la conquista del Perú, por ejemplo, existen más versiones que la de ningún otro acaecer americano.

Un problema grave lo ha constituido, por supuesto, la elección de autores, habida cuenta del espacio reducido y del gran número de ellos. Hecha abstracción de los autores extranjeros mediante un puro convencionalismo obligado —Colón aparte—, aún resulta imposible, dadas nuestras condicionantes, repito, absorber ni siquiera la inmensa mayoría de los que, bien como cronistas oficiales, o soldados, o gobernantes, o misioneros, o comerciantes, o científicos naturalistas, o emigrantes y viajeros en general pisaron el terreno y se interesaron por sus costumbres, hechos de guerra, anecdotario y demás incidencias.

Si bien hay un determinado número de cronistas e historiadores imprescindibles, familiarmente manejados en cualquier compilación del género, cuya virtualidad no halla obstáculos mayores y responde, además, a un criterio de autoridad, cabe lamentar la ausencia de nombres tan señalados como los de Juan Fernández, autor de un prácticamente desconocido tratado de navegación por el Pacífico: Francisco Hernández, el doctor Chanca, que acompañó a Colón en su

segundo viaje; Juan de Betanzos, Alonso Enríquez de Guzmán, Tomás de Mercado, Pérez de Oliva, Alonso de Zorita, Cervantes de Salazar, Vargas Machuca, Toribio de Motolinía, etc.

Sin perjuicio de atender en esta selección (a la que una cierta dosis de indulgencia no le vendría mal) acontecimientos históricos de significación trascendental en el desenvolvimiento de la epopeya —descubrimientos, batallas, modos de vida, historia natural, muerte violenta de personajes célebres—, confieso que mi escasa capacidad de fascinación se ha polarizado especialmente entre los sacrificios humanos perpetrados por los indios (también por los cristianos en represalias de combate) y sus costumbres devoradoras de carne humana, así como entre las cuestiones sexuales indígenas (frecuencia de la sodomía, la virginidad de las mujeres como rémora indigna) y la otra maravillosa virginidad del continente puro, incontaminado, salvaje, pletórico, más que de riquezas auríferas, pletórico de soledad y aves y plantas exóticas y ríos inimaginables y densas junglas y montañas tan frías y duras que los conquistadores tenían que abrir el vientre de sus caballos y meterse dentro para no morir helados.

Esas primeras señales de tierra en el ignoto Atlántico, ese misterio apasionante en torno a las civilizaciones preincaicas, esas hermosas mujeres —al decir de Cieza— degolladas y comidas, esos conquistadores febriles y desahuciados llorando a lágrima viva en la playa, esos corazones del rito religioso «arrancados de los pechos vivos», esas fabulosas pesquerías, esos Andes resonando con el estampido de la primera arcabucería, esa enorme frontera expansiva de la civilización europea, y las hazañas individuales, la cruenta superstición de la fe en Dios, en los valores patrios y en la fidelidad indeclinable al emperador, el empeño honesto de extender las enseñanzas evangélicas, que en el fondo no era más que cambiar un rito por otro con base en la fuerza de las armas, sólo que el cristianismo en relación a la idolatría india politeísta suponía un claro progreso en la convivencia humana. Hoy es posible afirmar que las religiones no han evolucionado en su esencia y conjeturas y sí en sus procedimientos, lo que podríamos designar por la tramoya, así como por su mayor consciencia y sentido humanitario, temas que no afectan directamente al problema de Dios, sino a mecánicas sociales y políticas puestas en vigor para llenar el vacío del espacio, el pavor de la muerte e intentar dignificar determinados controles.

Agustín de Zárate en su *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú* nos trasmite una de las versiones de cómo fue preso el emperador inca Atahualpa. Es una versión tan ingenua como elocuente. Antes de darse la batalla entre indios y cristianos, fray

Vicente de Valverde interpeló a Atahualpa, que se hallaba rodeado de su séquito, y le expuso las razones que legitimaban la conquista y la necesidad de convertirse inmediatamente a la fe cristiana. Zárate lo cuenta así: «Y luego llegó el obispo don fray Vicente de Valverde con un breviario en la mano y le dijo cómo un Dios en Trinidad había criado el cielo y la tierra y todo cuanto había en ello y hecho a Adán, que fue el primer hombre de la tierra, sacando a su mujer Eva de su costilla, de donde todos fuimos engendrados, y cómo por desobediencia de éstos nuestros primeros padres caímos todos en pecado y no alcanzábamos gracia para ver a Dios ni ir al cielo, hasta que Cristo, nuestro redentor, vino a nacer de una virgen por salvarnos, y para este efecto recibió muerte, pasión y, después de muerto, resucitó glorificado y estuvo en el mundo un poco de tiempo, hasta que se subió al cielo, dejando en el mundo en su lugar a San Pedro y a sus sucesores, que residían en Roma, a los cuales los cristianos llamaban papas, y éstos habían repartido las tierras de todo el mundo entre los príncipes y reyes cristianos, dando a cada uno cargo de la conquista, y que aquella provincia suya había repartido a su majestad el emperador y rey don Carlos, nuestro señor, y su majestad había enviado en su lugar al gobernador don Francisco Pizarro para que le hiciese saber de parte de Dios y suya todo aquello que le había dicho, que si él quería creerlo y recibir agua de bautismo y obedecerle», Atahualpa, naturalmente, no entendió nada. Respondió que él había heredado la tierra de su padre y de sus abuelos, que no comprendía cómo san Pedro las podía dar a nadie sin su consentimiento y, por último, que el único creador era el sol. «Preguntó al obispo —continúa Zárate— que cómo sabría él ser verdad todo lo que había dicho». El obispo mostró la Biblia y dijo que allí estaba todo escrito, que era escritura de Dios. Atahualpa hojeó el libro y «dijo que no le decía nada ni le hablaba palabra», arrojándolo seguidamente al suelo. Entonces el obispo volvió a los suyos y gritó: «¡A ellos, ellos!» Y las tropas cristianas desbarataron el ejército indio y le impusieron su fe.

El relato de Zárate muestra lo que entonces no constituía una trivialidad en la legitimación del poder y la verdadera función de la fuerza de las armas en el sustento de la retórica conversiva.

La virginidad natural del continente, el aroma de tierra prometida, es uno de los temas más sugestivos que encierran las crónicas de frontera, habida cuenta de la actual ruptura del equilibrio ecológico producido a consecuencia de la industrialización y el exceso demográfico. Frente al aire viciado de las ciudades y el agua contaminada de los océanos, frente al imbécil estrépito moderno y el fraude alimenticio, se

alzan esas piaras de cerdos y jabalíes, las bandadas de peces voladores, la magnificencia del manatí o pez-vaca, el conjuro de la selva, la majestad fluvial, el silencio del altiplano, todo eso dicho en un lenguaje que, si bien con frecuencia adolece de reiteraciones, anfibologías y elementales faltas de objetividad, tiene el valor profundo de recuperar para nosotros el sabor puro y fuerte de un mundo perdido en el tiempo.

El lenguaje de los cronistas de Indias —sencillo, directo, realista, *preciso* en la medida de sus posibilidades— significó en su tiempo una reacción contra las fórmulas expresivas retorcidas e idealistas de influencia latinizante, lo que supuso notable evolución en el lenguaje literario como reflejo del habla generalizada y popular (14). Es admirable la riqueza de observación y el conjunto de detalles entrevistos. Que en la actualidad estemos familiarizados, por ejemplo, con la idea de una cultura prehispánica y hasta de una cultura preincaica resulta normal, pero que en el siglo XVI y en plena turbiedad invasora Pedro Cieza de León alcanzara a preocuparse en Tiahuanaco por las huellas de una cultura anterior a la de los incas, resulta un tanto asombroso y elocuente de la perspicacia de Cieza y de la preocupación general por satisfacer la demanda informativa de la metrópoli.

8. ALGUNOS DATOS BIOGRAFICOS

Cristóbal Colón puede considerarse el primer cronista de Indias. Murió en 1506, a los cincuenta y cinco años de edad aproximadamente. Sus escritos se reducen, prescindiendo de cartas familiares, memoriales (15) y otras piezas breves de carácter no literario, a la relación de sus viajes. Insertamos un fragmento del primero de éstos en versión de Las Casas y parte de la carta que dirigió a los Reyes Católicos referida al cuarto viaje. La tensa emoción suscitada por los indicios de tierra —hierbas, aves— tras la odisea atlántica y la amargura del almirante al verse viejo, enfermo y encadenado, polarizan la grandeza y caída de su hazaña.

Hernando Colón, hijo natural del gran navegante, fruto de sus amores «irregulares» con doña Beatriz Enríquez de Arana, nació en Córdoba (1488-1539). Acompañó a su progenitor en el cuarto viaje (1502), apenas rebasados los doce años. Siguió la carrera eclesiástica y fue un apasionado bibliófilo. La biblioteca que reunió en su casa sevillana, la biblioteca Fernandina o Colombina, se considera un tesoro de su

(14) Menéndez Pidal: *La lengua de Cristóbal Colón.*

(15) Es de interés el estudio de A. Roméu de Armas: *Un escrito desconocido de Cristóbal Colón: el memorial de la Mejorada.* Ed. Cultura Hispánica, 1972.

época. Hernando Colón destacó por sus amplios conocimientos cosmográficos, náuticos y geográficos, aunque su obra cumbre, *Descripción y cosmografía de España,* quedó sin terminar. La *Historia del almirante don Cristóbal Colón* apareció por vez primera en Venecia (1571), en versión italiana. Se hicieron ocho ediciones en Venecia, una edición francesa (1681), dos inglesas (1704 y 1732) y, por fin, la española de González Barcia (1749). Obra polémica que ha originado dudas sobre la autenticidad de algunas de sus partes y que sirvió de fuente de inspiración a muchos de los juicios históricos de Las Casas. De Hernando Colón figura aquí la descripción de la primera batalla entre indios y cristianos y la muerte en Valladolid de su padre, si bien es de lamentar que este último fragmento, en su concisión, no sea tan expresivo como hubiéramos deseado.

Hernán Cortés (1485-1547), uno de los genios militares de la conquista, historió sus empresas guerreras al igual que César. Cortés se trasladó joven a las Indias, con diecinueve años, tras estudiar con no demasiado éxito en la Universidad de Salamanca. Fue secretario y compañero de armas de Diego Velázquez, gobernador de Cuba, que encomendó al extremeño la conquista de Méjico, país del que se tenían noticias por la expedición de Grijalva (1517-18). La irrupción de Cortés en el conjunto de los pueblos aztecas, con sus variantes raciales, víctimas de guerras intestinas, representó uno de los acontecimientos más grávidos y descomunales de toda la aventura española en América. Como se ha dicho, un puñado de aventureros se apoderó en breves y tumultuosas jornadas de un imperio, rico y con tradiciones. Pero lo curioso fue que los españoles lucharon no sólo contra los naturales del país, sino entre ellos mismos. Esto simboliza una de las alteraciones de la normalidad que prueban el espíritu de discordia, el señuelo de la riqueza y las deficiencias de la condición humana, pese a que los cuantiosos heroísmos —creados por voluntad unilateral, ya que los americanos no fueron a buscar a nadie— aneguen cualquier otra reflexión.

Con el título de marqués del Valle de Oaxaca, Cortés vivió retirado en su villa de Cuernavaca, dedicado al fomento de la agricultura y al serio producto de sus minas de oro y plata. Todavía en 1541, vuelto a España, acompañó al emperador en la infructuosa campaña de Argel. Murió a los sesenta y tres años en Castilleja de la Cuesta (Sevilla). Las cartas de Cortés al emperador, cartas de relación famosas, exceden la mera función epistolar e invaden el campo de la etnografía y, por supuesto, se instituyen en documentos inapreciables para reconstruir la historia de la invasión y el pasado indígena, tan ritualizado e impresionante.

Otro famoso y valiente extremeño, Pedro de Alvarado (1486-1541), fundador de Santiago de los Caballeros (Guatemala) y explorador de la América Central, provocó, según las crónicas, la rebeldía mejicana que condujo a la llamada *Noche triste*, a la desastrosa retirada de Méjico. Este hombre de confianza de Cortés murió bajo las patas de un caballo, en una carga contra los indios. Dejó dos cartas dirigidas a Cortés dándole cuenta de algunas de sus expediciones. En el brevísimo párrafo elegido aquí hay oportunidad de establecer contacto con la «espantable cosa de los volcanes» y con la queja del conquistador que ve defraudados sus esforzamientos y no recibe las mercedes a que se siente acreedor.

Francisco López de Gómara, cuyo lugar de nacimiento está en duda y también la fecha de su muerte, aunque se baraja para el primer caso Sevilla y Gómara (Soria) y, para el segundo, los años 1557 y 1560, fue nombrado cronista oficial de Indias por Carlos V. De familia distinguida, estudió en la Universidad de Alcalá. Desempeñó el cargo de capellán de Cortés en los últimos años del conquistador. Laboró en unos *Anales* que cubren el período 1500-1556 a modo de índice de noticias. Cultivó el género biográfico con su *Crónica de los Barbarroja*, cuya veracidad se ha podido comprobar en fuentes arábigas coetáneas. Pero la obra principal de Gómara fue su historia de las Indias o más exactamente *Primera parte de la historia general de las Indias* (1552) y *Segunda parte de la crónica general de las Indias, que trata de la conquista de Méjico*. La primera parte fue «secuestrada» por el príncipe don Felipe, mediante cédula extendida en Valladolid en 1553, que ordenaba recoger y llevar al Consejo de Indias cuantos ejemplares se hallaran, amenazándose con 200.000 maravedís de multa a quien la imprimiese o vendiese. La prohibición duró prácticamente hasta 1727, en que González Barcia la incluyó en su citada compilación de historiadores primitivos de Indias.

Es muy destacable el gran esfuerzo de Francisco López de Gómara por reunir en su época tantos datos dispersos y justamente generales, esto es, no limitados a la experiencia personal, sobre el descubrimiento de América, que van desde los usuales conocimientos cosmográficos y náuticos y la personalidad de Colón hasta la coordinación de todo el embate descubridor, pasando por la descripción de la nueva geografía y los usos y costumbres de sus habitantes. La historia de Gómara se sostiene en el largo aliento de la exhaustividad y presenta el mérito grande de la síntesis y la ordenación de vastas disciplinas, sin que a esta circunstancia le puedan perjudicar los naturales azares informativos de la época, cuya depuración fidedigna aún no había tenido materialmente tiempo de producirse.

Gómara trató la conquista de Méjico como una hazaña personal de Cortés o, mejor dicho, simbolizó en éste la densidad del esfuerzo. Precisamente a modo de réplica, ya anciano y para corregir determinadas inexactitudes o interpretaciones del primero, así como para demostrar que Cortés fue secundado en todo momento por sus compañeros de armas en la acción y en los consejos de guerra, escribió su *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España* el gran soldado Bernal Díaz del Castillo, el más inveterado luchador de la conquista, ya que peleó, según declara él mismo, en ciento diecinueve batallas y combates. Dijo que «viviendo ya anciano y quieto en su casa, era tal la costumbre que había contraído en las fatigas del sitio de Méjico, que dormía siempre vestido y con las armas a la cabecera de la cama».

Nacido en Medina del Campo, probablemente en 1492, Díaz del Castillo pasó a las Américas en 1514 con Pedrarias Dávila, gobernador del Darien. Se alistó bajo las banderas de Francisco Fernández de Córdoba en la expedición al Yucatán. Intervino luego en el viaje a la Florida con Juan Ponce de León. Nuevamente se embarcó en la expedición de Grijalva y, vuelto a Cuba, salió por tercera vez al mando de Cortés. Por sus méritos de guerra obtuvo el nombramiento de regidor en Santiago de los Caballeros (Guatemala). Su obra —según el tópico, escrita en el tono rudo del soldado, aunque es más reiterativa, sincera y quizá vanidosa que ruda— fue publicada por fray Alonso Remón en 1632. Respira autenticidad y vigor. A Díaz del Castillo le hemos reservado la descripción de dos de los acontecimientos más importantes en toda la campaña de Méjico: la *Noche triste* y la batalla de Otumba, que decidió la victoria general de los españoles. Díaz del Castillo deshace algunos equívocos, como el salto de Alvarado, y pinta con veraz palabra el clima de tensión previo al alzamiento de los mejicanos, que conduciría a la muerte de Moctezuma y al deshonor de los ídolos.

Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), madrileño, partió hacia América como veedor en las fundiciones de oro (1514). Escribió una *Historia natural y general de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, dividida en cincuenta libros, de la que se imprimieron diecinueve en Sevilla (1535), uno en Valladolid (1557) y los restantes entre 1851 y 1855, cuando la Academia de la Historia publicó la obra completa. Fernández de Oviedo también escribió el *Libro de los linajes y armas y tratado general de todas las armas y diferencias de ellas y de los escudos*. El interés de Gonzalo Fernández de Oviedo, alias de Valdés, es muy elevado por la perspicacia de sus observaciones relativas a la naturaleza de las Indias y, particularmente, a las costum-

bres sexuales y prácticas abortivas de sus habitantes, de donde se sacan sustanciosas conclusiones (la facilidad en la entrega sexual femenina como barómetro de mayor «categoría social»); al mecanismo de explotación de las minas de oro y a otras descripciones donde intervienen fascinantes yacimientos de perlas y pesquerías que pueden calificarse de exóticas, tales como la captura de tortugas gigantes y la maravillosa conjunción de una bandada de peces voladores perseguida a ras del agua por doradas y gaviotas.

Aludir a la profunda sugestión de un continente virgen es pensar en estos espectáculos —peces voladores, manatíes «pastando» en la ribera, ríos diamantíferos— de naturaleza incontaminada y plena.

Alvar Núñez Cabeza de Vaca, llamado el «primer caminante de América», experto en naufragios, es la figura que ha despertado mayor simpatía entre todos los comentaristas, quizá por su persistencia en el errabundaje de signo desgraciado y pícaro también —muy en la tradición hispánica—, por su bondad práctica hacia los indios y por representar verdaderamente el ideal de descubridor que arrostra continuos peligros sin que al final éstos le procuren un real lucro o gloria, salvo el de obtener una gobernación (la del Río de la Plata), de la que fue prestamente destituido a fuerza de intrigas y traiciones.

Cabeza de Vaca nació probablemente en Jerez de la Frontera y murió después de 1555. Hizo su primer viaje a las Indias en calidad de tesorero y alguacil mayor de la expedición de Pánfilo de Narváez. Viajó por el Caribe y exploró la Florida. Desde 1528, a consecuencia de uno de sus muchos naufragios, vagó durante ocho años como esclavo, mercader y hechicero —completamente desnudo a veces— por el sur de los Estados Unidos y norte y oeste de Méjico, llevando una vida errante llena de enfermedades, hambre y aventuras obstinadas por tierras inhóspitas. Dejó constancia en su *Relación de lo acaecido en Indias*, más conocida por el título de *Naufragios*, editada en 1542. Regresó a España. Pero en 1540 otra vez lo hallamos camino del Nuevo Mundo como adelantado, gobernador y capitán general del Río de la Plata, acometiendo una más de sus famosas y fantásticas caminatas: por una ruta desconocida cruzó desde la costa atlántica hasta Asunción (Paraguay), sede de su gobernación. Cabeza de Vaca y sus hombres cubrieron más de cuatrocientas leguas por entre selvas, montañas, pantanos y ríos caudalosos. En 1544, víctima de una conjuración, estuvo preso cerca de un año, hasta que se le envió a España. En pleito que duró ocho años fue condenado a la pérdida del cargo y a destierro en Orán, aunque ignoramos si lo cumplió. Estas peripecias quedaron plasmadas en los *Comentarios* que

mandó escribir a Pedro Hernández, escribano y secretario de la provincia del Plata.

Secretario de Pizarro, Francisco de Jerez (1504-1539), sevillano posiblemente, marchó a las Indias con quince años, donde pasó veinte peleando como soldado y en la mayor pobreza y esforzamiento. Al fin le correspondió un botín o repartimiento de 119 arrobas de plata. Su *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco, llamada la Nueva Castilla* se imprimió por primera vez en Sevilla (1534). Sobre Francisco de Jerez se ignorarían estos mínimos datos biográficos si no hubiera sido por las quintillas que un autor desconocido, probablemente el cronista Fernández de Oviedo, escribió al final de la obra citada, en las que se dice que Jerez ganó sus arrobas de plata peleando, trabajando y comiendo y bebiendo mal. Las primeras y fanáticas aventuras de Pizarro en su demanda del Perú están magníficamente sintetizadas por Francisco de Jerez.

No hay acuerdo sobre el lugar y fecha de nacimiento de Pedro Cieza de León, pero puede afirmarse que fue hijo de Sevilla por razones de residencia y que nació alrededor de 1518. Vivió más de diecisiete años en las Indias sirviendo la carrera militar. Tan larga residencia produjo una extensa obra literaria, cuya primera parte salió en Sevilla (1553). El plan general abarcaba un sinnúmero de disciplinas, aunque se intuye que Cieza no llegó a concluir el trabajo. Sólo conocemos la citada primera parte. Murió también en Sevilla en 1560, poco después de restituirse a la metrópoli. Los conquistadores volvían a su patria para morir.

La crónica del Perú es uno de los libros más notables escritos sobre el absorbente tema. La curiosidad de Cieza excede el mero postulado histórico de uso común y alumbra cuestiones tan atroces como apasionantes y verídicas: el suicidio de los indios ante la invasión extranjera, la «corrupción» de las vírgenes como requisito previo para contraer matrimonio, la crianza y engorde de niños para ser devorados por los hombres —un rito similar al que practican las sociedades evolucionadas con los cerdos—, y datos preciosos sobre topografía, tradiciones, vestimenta y organización social en general, aparte de la ya citada y madrugadora inquietud de Cieza por las ruinas de la civilización preincaica.

Agustín de Zárate ostentó un cargo importante: contador de mercedes del emperador. Pocas noticias sobre nacimiento y familia. Pasó a la América meridional cuando las turbulencias peruanas amenazaron el orden público y la contabilidad de las cajas reales reclamaban la máxima atención. Su *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú* la publicó en Amberes (1555), donde

residió gobernando la hacienda de Flandes. Al consignar sus impresiones corrió evidente riesgo, pues él mismo asegura que de no proceder con la mayor cautela pudiera haberle costado la vida o sufrir la temible venganza de Carvajal, inquieto de que alguien osase contar sus hazañas frecuentemente repudiables, Zárate describe la prisión, rescate y muerte de Atahualpa —o disolución del imperio inca, que un historiador llamó más propiamente «esplendorosa barbarie»— y el fin heroico de Pizarro peleando, ya viejo, contra sus propios compatriotas, que le dieron una muerte alevosa.

La *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*, debida a Pedro Pizarro, pariente y paje del gobernador Francisco Pizarro, es interesante porque tuvo fácil acceso al monarca Atahualpa durante su cautiverio. Ello le permitió dar a conocer rasgos de su carácter, tales como las costumbres gastronómicas del ilustre preso y el surrealismo de su manta o capa de pelo de murciélago. Pedro Pizarro nació en 1514 y murió posiblemente en 1571.

Otro secretario del gobernador, llamado Pedro Sancho de la Hoz, escribió la crónica de lo sucedido en Perú entre 1533 y 1534, que fue publicada en versión italiana y traducida por García Icazbalceta. Sancho de la Hoz repara en los famosos puentes fluviales indios, hechos de bejucos y mimbres verdes, y en la ciudad del Cuzco y su fortaleza con cercas, «que nadie que las vea no dirá que han sido puestas allí por manos de hombres humanos».

A los puentes vegetales y ríos enlosados de Sancho de la Hoz se unen los caminos o calzadas incas observadas por Miguel de Estete, natural de Santo Domingo de la Calzada y compañero de Francisco y Hernando Pizarro. En el viaje de éste a Pachacámac para activar la recogida del tesoro destinado al rescate de Atahualpa, Estete fue uno de los veinte de a caballo que lo acompañaron. Su relato de la expedición fue en parte aprovechado por Jerez. Estete compuso más tarde una *Relación de la conquista*, que permaneció inédita cuatro siglos, hasta ser descubierta en el Archivo de Indias por el historiador ecuatoriano Jacinto Jijón y Caamaño y dada a conocer en 1916 (16).

El famoso sevillano Bartolomé de Las Casas (1474-1566) ha pasado a la historia con el sobrenombre de el «Apóstol de las Indias» por su conocida lucha encaminada a conseguir la libertad de los indígenas y un trato menos discriminatorio, si bien su celo —contradictorio por demás, ya que no incluía en esta permanente procura de libertad a los negros— ha sido minusvalorado por Menéndez Pidal y tachado de paranoico (17). Sin embargo, la preocupación por el trato a los indios

(16) Tomo estos datos de Horacio H. Urteaga.
(17) *El Padre Las Casas (su doble personalidad)*. Espasa-Calpe, 1963.

no era privativa de Las Casas, sino que imperó en la época como una constante, llevada o no a la práctica, una constante más bien moral, en la que participaron fray Rodrigo Minaya, Gómara, Antonio de Herrera, Cabeza de Vaca y otros menos favorecidos por la popularidad. De todas maneras, Las Casas dio pruebas de una voluntad de hierro, hizo viajes a la metrópoli, comunicó al emperador sus teorías y promovió grandes debates jurídicos y teológicos, en los que incluso llegó a desfundamentar la legitimidad de la conquista y las razones del poder. Desempeñó el obispado de Chiapas. Su obra más conocida y polémica es *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Aparte escritos menores, el resto de su producción quedó inédito y han ido apareciendo en diversas épocas: *Historia de las Indias* (1875-76), *Apologética historia sumaria de estas Indias occidentales y meridionales* (1909) y otras. El fragmento que insertamos, *Tratado sobre la esclavitud de los indios*, es lúcido y firme de argumentación.

Otro religioso y gran historiador, Bernardino de Sahagún (1499-1590), redactó, entre otros, el importante tratado *Historia general de las cosas de Nueva España*, publicado por primera vez en el siglo XIX. Sahagún fue profesor del colegio de Tlaltelolco y aprendió a fondo la lengua indígena, que le permitió recoger caudalosos datos de tradición oral. La mayoría de sus libros están dedicados a temas sociales, costumbristas y religiosos y suministran valiosa información etnográfica y arqueológica sobre el pasado azteca. Nunca hasta ahora, como con Sahagún, se había ordenado tan rigurosamente el tema de las ceremonias, solemnidades y sacrificios.

El dominico fray Diego Durán (1537-1588), que vivió desde niño en Tezcoco (Méjico), también sintió especial curiosidad por la cultura mejicana prehispánica, en su aspecto náhuatl. Escritor muy mejicanizado, español de origen judío, compuso principalmente el *Libro de los ritos y ceremonias en las fiestas de los dioses y celebración de ellas* y *Calendario antiguo*, agrupadas bajo el título común de *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, en cuya entonación prevalece, como en ningún otro cronista, el ritualismo y las invocaciones mágicas. Su descripción de un casorio indio prueba el firme arraigo de las tradiciones indígenas después de la conversión al cristianismo.

La *Historia natural y moral de las Indias*, debida al jesuita José de Acosta (Medina del Campo, 1540-1600), fue acusada infundadamente de plagio, aunque siguió muy de cerca, en lo que respecta al tema mejicano, al Padre Juan de Tovar. José de Acosta se embarcó para las Indias en 1571, participó en numerosos viajes y desarrolló

amplia tarea como rector y teólogo. En 1597 mereció el nombramiento de rector del colegio de Salamanca. Se acreditó como uno de los mejores naturalistas y meteorólogos de su época. Aquí hemos preferido destacar su original aportación en torno a los usos incestuosos de los incas.

Antonio de Herrera nació en Cuéllar (Segovia), posiblemente en 1549, y murió en 1625. Perfeccionó sus conocimientos humanísticos en Italia. Nombrado en 1596 cronista mayor de Indias, sobresale en su intensa obra, aparte de *Historia general del mundo,* la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del mar océano,* que hoy conocemos con el nombre abreviado de las *Décadas* y que tardó diecinueve años en escribir, inspirándose en historiadores anteriores, principalmente en Las Casas y Cieza. Su tendencia a halagar a los poderosos ha sido considerada en más de una ocasión como oportunista. Un interesante fragmento de la introducción a las *Décadas* habla de la Inquisición en el Nuevo Mundo y los motivos de su establecimiento.

Cierra nuestra selección Antonio de Solís y Rivadeneyra (Alcalá de Henares, 1610-1686), ya perteneciente, como se ve, al siglo XVII, pero de interés por la información que suministra sobre la situación política de la metrópoli durante el desarrollo de la conquista. Antonio de Solís fue secretario de Felipe IV y cronista mayor de Indias a la muerte de León Pinelo (1661). Se ordenó sacerdote en 1667. Autor de poesías y comedias, consagró los últimos años de su vida a la historia, y estuvo en principio alentado por continuar las *Décadas* de Herrera, mas le desanimó la magnitud de la empresa y las discrepancias que halló entre los distintos tratadistas. Compuso una *Historia de la conquista de Méjico,* donde ya brilla el estilo de la modernidad que abriría camino a los historiadores posteriores. Antonio de Solís es como un puente de enlace entre los cronistas primitivos —sus inmediatas fuentes de inspiración: Hernán Cortés, Gómara, Díaz del Castillo— y la típica historiología que ya no actúa desde el terreno de los hechos pero tiene más facultades para emitir juicios amplios y objetivos.



Ha parecido oportuno dividir los parágrafos con designaciones que persiguen tanto la mejor asequibilidad como destacar intencionalmente determinados aspectos de interés anecdótico y ambientador, sin perjuicio de mantener también los subtitulillos de los propios cronistas, ciertamente enrevesados y poco significativos. Un ejemplo:

a la vida airada de los conquistadores, que acabaron la mayoría en la cárcel o asesinados por sus coetáneos, vida de entero patetismo y violencia, López de Gómara, cuando se ocupa de ello en el capítulo correspondiente, la denomina *Consideraciones*. La gigantesca prueba de sobriedad por parte del cronista no elimina la inoperancia de tan inocua clasificación.

En la transcripción general sólo hemos modernizado un tanto y en ocasiones la ortografía, como es de uso corriente, pero se ha respetado siempre la peculiar estructura de la frase, tan cara a nuestras tradiciones lexicográficas. No se olvide que el castellano de los cronistas supuso en su época una revolución expresiva similar a la experimentada modernamente por la literatura testimonial y científica.

Y vea ya el lector por sí mismo el áspero encanto y el profundo interés humano de unos seres arriscados que si bien llevaron la espada y la cruz siempre por delante, no olvidaron el otro artilugio de inapreciable utilidad: la pluma.

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
MADRID-24

UNA PAGINA DE «POEMAS HUMANOS»

Hay, en la poesía de César Vallejo, una voz clave, expresiva sobremanera de su afán o de su meta poéticos. Esa palabra es *querer* (o su contorno semántico), que le sirve, a veces, para, en su varia orquestación, ensamblar el poema, estremecidamente, como un eje de sentimiento en torno al cual giran las vivencias. Tal voz es particularmente abundante en *Poemas humanos*. He aquí algunos testimonios:

Quiere y no quiere su color mi pecho (156)
... ...
Quiere su rojo el mal (156)
... ...
y no quiere y sensiblemente
no quiere aquesto el hombre (156)
... ...
Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo
... ...
Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo (169)
... ...
Yo quisiera, por eso,
tu calor doctrinal, frío y en barras (158).
... ...
Quisiera hoy ser feliz de buena gana,
ser feliz y portarme frondoso de preguntas
... ...
Pues quisiera en sustancia ser dichoso (175) (1).

El procedimiento reiterativo a que tan aficionado es Vallejo, se hace, a base de esta palabra, el sostén fundamental en el siguiente poema:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel al muchachito,

(1) Las citas de Vallejo proceden de *Poesías completas (1918-1938)*. Buenos Aires, Losada, 1949.

a la que llora por la que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi [alma.
Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; (2) *sus cabellos al soldado;*
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

Ah, querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provecto!
Me viene a pelo,
desde el cimiento, desde la ingle pública.
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor.
y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impávido:
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonríe,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,

---

(2) La *trenza* es voz muy estimada por Vallejo, para dar idea de la cabeza, de lo que representa a una persona. He aquí algunos ejemplos de su utilización.

Razonando
mi trenza, mi corona de carne...

(*Poemas humanos*, 150)

La calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquella de la trenza,
la calavera, aquella de la vida!

(*España, aparta de mí este cáliz*, 271)

ayudarle a matar al matador —cosa terrible—
y quisiera yo ser bueno conmigo
43 = *en todo* (3).

Vemos en este poema que *querer* (o sus próximos semánticos) es el núcleo principal de su fluencia. Se empieza por una *gana* naciente, a veces *(hay días)*, pero *ubérrima* y *política* (es decir, plena de contenido y plena de orientación), *gana de querer.* Esa gana comienza a manifestarse por el deseo de *besar al cariño* mismo *en sus dos rostros* (imagen del hábito de repartir besos en ambas mejillas). Hasta ese instante (dos versos), el *querer* es todavía un deseo a ratos *(hay días).* Pero, en esos días, en los ratos en que tal querer se presenta, lo hace llegando *desde lejos, demostrativo,* es decir, que necesita hacerse presente de alguna forma, que exige ser reconocido, es *otro querer amar, de grado o fuerza.* Y ese *querer* se hace patente hacia unas direcciones de tipo individual, bien diferenciadas, pero detrás de las que reconocemos situaciones diversas y complejas, que, en último término están necesitadas de amor, de entrega. Están evidentemente, lo descubrimos al enunciarlas, absolutamente desvalidas. No se trata de una vulgar caridad, sino de un ansia aún dispersa y tumultuosa, ansia de comprensión y acercamiento:

otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel al muchachito,
a la que llora por la que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.

Este afán de comprensión se mantiene acuciante, revolviendo la cabeza alrededor, buscando al que tenga necesidad de amor. De ahí el aparente despliegue caótico de la enumeración: El que *me odia,* el desalmado o inadvertido que, Dios sepa por qué razones, priva a un niño de su juguete momentáneo y caprichoso, *su papelito;* la mujer que llora por simpatía con la pena de otra; el borracho y el abstemio (casi como símbolos); el que, ciego de ira, se descubre a sí mismo; el que, sin más, va por la acera (el *que pasa*); el que, acosado, se vierte en confidencias (*el que sacude su persona en mi*

(3) *Poemas humanos*, pp. 204-205. El poema aparece fechado en 6 de noviembre de 1937, en la plenitud de la guerra civil española, que tanto supuso en la vida de Vallejo:

Ello es que el lugar donde me pongo
el pantalón es una casa donde
me quito la camisa en alta voz
y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España.

(*Poemas humanos*, p. 167.)

alma); el *que suda,* lo que vale tanto como decir «el que trabaja», quizá ciegamente, rutinariamente, en sucesión impasible de jornadas y más jornadas, limitado su paisaje a un monótono ir y volver sobre sus mismas huellas... La consecuencia de esta imprecisa búsqueda de objetivos se expresa en otros dos *Quiero*, afirmativos, tajantes:

Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar, directamente
un pañuelo al que no puede llorar,
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

Este segundo grupo de *quereres* sigue fiel a la ordenación del primero. Su área se ha ido desarrollando, aparece algo más desplegada, más serena quizá. Pero la búsqueda de destinatarios a los que dirigir el amor está situada en plano muy semejante. Los diversos elementos se centran, en cierto modo, en el último: *remendar a los niños y a los genios*, dos formas de desvalimiento extremo, unos por poco, por su propia debilidad (*los niños*), otros por creerse dueños de todo, por su universal soberbia hueca (*los genios*).

Se termina así lo que podríamos llamar introducción al amor universal. Sigue a continuación como una meditación profunda sobre esas criaturas necesitadas de algo, de amor, en una palabra. Se insiste en lo anterior, pero con un evidente tono apesadumbrado y lento. La andadura expresiva se hace más reconcentrada y lineal. Se ha acabado el desazonado perseguir criaturas para encontrarlas razonadamente. Pero todo se expresa en íntima dependencia de otro *Quiero* inicial, afirmativo, tenso y conminatorio:

Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

La mayor morosidad de este apartado segundo de *quieros* afirmativos se nota en el minucioso aludir a contrarios, o a las razones específicas de cada una de las criaturas encontradas, remediar esa mitad negativa que tienen todos: el malo, el zurdo, el cojo, el mudo, el tuerto. Se trata de darles una súbita, deslumbradora integridad: hacer al bueno un poquillo de malo (obsérvese, de paso, la discre-

ta sombra irónica del diminutivo); sentarse a la diestra del zurdo (recuerdo de vagos honores, de vanas pompas y hasta de rezos y palabras divinas); contestar al mudo... El *muchísimo* añadido al segundo *quiero,*

y también quiero muchísimo,

redondea todo el trozo de efusión, de vivencia caudalosa, sin barreras:

y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

La intensidad meditadora de todo este trozo segundo queda admirablemente reflejada. Observemos que, tratándose, en esencia, de los mismos elementos que en el primero, ha bastado con siete versos, la mitad corta de los que había en el primero. Todo se ha ido concentrando, afilándose diríamos, hacia una más aguda y certera percepción.

El siguiente apartado revela ya el haber conseguido una toma de conciencia de ese *querer,* y una leve meditación sobre el querer mismo. Y verle venir, a ese querer, calificándole, desde su incierto origen, dotándole de personalidad y eficacia:

Ah, querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provecto!
Me viene a pelo,
desde el cimiento, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén;
al sordo, en su rumor craneano, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Es ahora cuando nos damos cuenta clara del crecimiento extraordinario de lo que nacía a borbotones, impreciso, quebradamente: *este querer mundial,* el mío y no otro, es el que es así, *el mío, interhumano y parroquial,* es decir de todos, hacia todos, para todos, lazo de una monumental feligresía, y, además *provecto,* atiborrado de sensatez, de edad, de experiencia, nada de cosa ligera o repentizada ni meramente efusiva, sino profundamente sentida y laborada, pensada, olvidada quizá y vuelta a desenterrar con plena luz consciente. Tal *querer* viene *desde el cimiento, desde la ingle pública,* es decir, desde el más remoto origen, la cuna o matriz últimas, el

hecho mismo de ser hombre. De ahí el claro símbolo que, por su lejana procedencia, desparrama: gratitud por algo, por nada y por todo (ese besar la bufanda que protege la voz del hombre que canta); ganas de volcarse sobre el sufrimiento del que padece (en *su sartén*, en la situación que le quema y requema haciéndole encontrarse náufrago y aparte); besar sobre el rumor craneano del sordo; sobre su *Dante* (cima de una minoría) sobre su *Chaplin* (cima de la popularidad, del conocimiento de la mayoría), en los hombros (en él mismo, en su realidad corporal, humana, inalienable), etc. Se trata de un *querer* que ha pasado del campo de lo impreciso al del profundo sentimiento centrado, sin que por eso se hayan separado totalmente las fronteras.

La última estrofa, otros diez versos meditados, llega al extremo más agudo en la marcha prevista. Comienza, como ya es de rigor con otro *quiero*, del que depende todo —menos la cauda final, como veremos—. Este último *quiero* nos guía al límite de la realidad del hombre: su maldad evidente:

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón...

Hombre total, mitad bondades, mitad bestia ruin, pero realidad tangible y próxima. Estamos en condiciones ahora de diluir la humana y contradictoria condición en el amor mismo, en ternura para todos, resolverla en eficaz comunicación, ayuda o participación con todos aquellos que realmente puedan necesitarlas:

querría
ayudar a reír al que sonríe,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador —cosa terrible—,

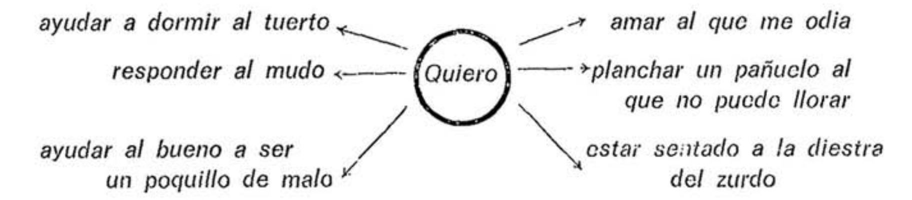
Dicho de otro modo: querría perfeccionarlos, redondearlos. Que no se quede nadie al borde de la frustración. El fin del poema es dejar huella palpable de esa eficacia enamorada que la Humanidad implora. Y el último eslabón es él mismo, el poeta César Vallejo, el hombre Vallejo, quien, como componente de la Humanidad (ahora ya es forzoso ponerla con mayúscula), necesita también apurar ese camino perfectible:

y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.

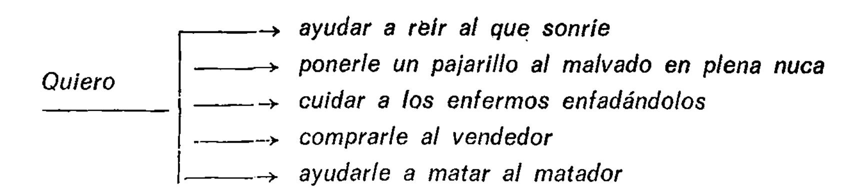
Todo el poema puede centrarse en torno al núcleo de *querer*, (un *querer* rotundo, provecto, mundial, etc.) y el escaso, el tímido *quisiera* del verso penúltimo, subjuntivo que encierra todas las vacilaciones, las dudas, el desencanto, el anhelo, el ademán interrumpido del poeta ante la realidad atenazante. Hemos visto esa larga sucesión de afirmaciones de *querer*, para llegar, ya fríamente emocionados, al extremo del viaje con un optativo claro, *quisiera*, el que se refiere al poeta mismo. Sin esa pequeña, temblorosa turbación del final, todo lo anterior no pasaría de ser un buen ejercicio de deseos. Y, sin embargo, en estas breves sílabas finales, está concentrada toda la necesidad de participación, de humildad exigibles para que el hecho de la comunicación intersocial se produzca: un preciso, ceñido encarrilarse hacia el prójimo, aunque parezca paradójico, se exhibe al desearse a sí mismo la condición previa:

y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.

Otro recurso que destaca el balbuceo, la angustia típica del que busca dónde colocar su propia ternura y, en una primera mirada al contorno, no acierta a encontrar la diana, se acusa en las quiebras del sistema que suponen los diferentes acoplamientos léxicos. En el primer momento del poema, la relación del *querer* con los elementos diseminados es individual, caótica, lanzada al viento como una llamada dispersa. Podrían entrar otros muchos (de hecho los hay, solamente me limito a señalar algunos de los citados en el poema mismo, y lo hago sin criterio selectivo previo), y podrían, además, aparecer, cuantos fueren, en igualdad de relación. Cada criatura de las citadas vive en total autonomía respecto del hecho de *querer*. Este se manifiesta como un centro en torno al cual giran o se deslizan los elementos intercambiables deseando ser atraídos:



El desacuerdo desaparece en la tercera estrofa, para hacerse ya armonía en las sucesivas, donde nos encontramos una entrega equilibrada, en fuerte contraste con las anteriores ansias. Lo que hay ahora no son elementos dispersos, giratorios, sino una fuerte, rígida dependencia del núcleo *quiero*: cada elemento sale enriquecido, redondeado, perfeccionado por el amor conseguido:



El clima de abstracción, de símbolos, en persecución de una finalidad concreta, el hombre, nos lo ratifica el uso permanente de formas masculinas (el cariño, el que odia, el que rompe el papel, el que pesa, el que suda, el que sacude su persona... el que habla, el grande, el chico...) Este uso reiterado nos conduce de la mano a la perentoria necesidad de tener que poner con mayúscula cada uno de esos componentes de la Humanidad. Tan sólo, y como una manifestación que, por su lateralidad, confirma la regla, hay un caso de ingrediente femenino, colocado precisamente en el momento de mayor imprecisión, en el inicial, cuando el balbuceo es más visible:

la que llora por la que lloraba

componente que es arrinconado definitivamente, para dejar paso a los elementos acordes, firmes, sin fisura, firmes, los que conducen al *todo* final.

La falta de rigor métrico acentúa este brotar a borbotones, desde el oscuro manantial lejanísimo. La arquitectura de los versos es precisamente la de la efusión, la de la ruina. No hay rimas sonoras, sino una vaga musicalidad basada casi exclusivamente en la adecuación sintáctica que, por añadidura, coincide, la mayor parte de las veces, con la semántica. La presencia de versos largos, permanente, desde el principio del poema, aunque a veces se entrecorte con algunos más breves, no hace otra cosa que marcar agriamente el contraste con el verso final, el más breve y, a la vez, el más lleno de sentido:

y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.

La disposición externa de ese verso reclama la atención entera sobre su cortedad, su desfallecimiento, su ahilamiento último:

en todo

Semánticamente, ese *todo,* aplicado al poeta, es, no sólo la cumbre de la emotividad, sino la recapitulación voluntaria de los elementos y recursos que se han venido derramando a lo largo del

poema (4). Las vacilaciones, la ternura difusa, los rasgos que se han venido aplicando a las gentes necesitadas de protección y amor, el rumor craneano del sordo, el juguete maltrecho del niño, la vivencia del cine (recuerdo de Chaplin) o de las lecturas (Dante, como cumbre de una tradición cultural), la indecisión del asesino *(ayudarle a matar al matador)*, el pañuelo para el que ya no puede llorar, etc., todo se amontona, todo, sobre el deseante, quien, hombre al fin y al cabo, también participa, o reconoce participar, de las inmensas oquedades que rodean a la Humanidad, empezando por el desamparo. Esas tres sílabas postreras son ya la comunicación, la interpenetración tan perseguida por el Vallejo de los *Poemas humanos*. Si, llegando a ese *todo* que recapitula dentro de sí el bucear anterior y lo trasmite ya redondo y sin orillas, estamos en condiciones de comenzar a entender, a amar, a acercarnos a cuanto el poema ha venido proponiendo como remedio contra la radical soledad humana.

ALONSO ZAMORA VICENTE

Pez Austral, 14
MADRID

(4) Precisamente la irregularidad métrica acentúa el carácter balbuceante, desasosegado, de toda la composición. Solamente se percibe un intento de ritmo interior a partir de la segunda estrofa, donde se alternan versos largos con otros de siete u ocho sílabas. En la tercera estrofa, parece querer reiniciarse un esquema rítmico al venir un exasílabo detrás de dos largos (de once y más sílabas) dos veces. Este ritmo vuelve a quebrantarse en la estrofa última, donde, y recaemos inevitablemente sobre el verso final, se interrumpe, de manera definitiva, todo intento de simetría o de compás. El temblor de la emoción última aparece así mucho más unido a la forma de lo que aparentemente podría deducirse.

«LUCES DE BOHEMIA». VARIACIONES: IRONIA Y COMPROMISO

La crítica ha venido fijándose especialmente en la obra dramática de Valle-Inclán y, acaso más particularmente en la que escribió a partir de 1920, como *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia*, primer «esperpento» definido. No es cosa de intentar siquiera una concordancia o contraste de las varias opiniones, empresa más ardua que provechosa. Pero porque creo que no todo está dicho sobre el «esperpento» citado, y aunque no ha dejado de asaltarme la duda de si valía la pena incrementar esa bibliografía, voy a probar un ejercicio de interpretación por si vale para alguien más. Se excusa el alarde erudito, salvo casos que se juzgan necesarios, dejando al lector avisado y en autos los datos que se dan por sabidos. En todo caso he procurado hacer un ensayo de lectura ceñida al texto, y ello tanto por razones de principio como, por consiguiente, de método.

La primera cuestión que se plantea es bien simple: se trata, como se ha dicho, de una lectura, no de una representación lo que aquí va a jugar. Modo de recepción perfectamente legítimo aun para la pieza más teatral, y la verdad es que Valle al escribir *Luces de Bohemia* no parece haber pensado en las necesidades prácticas de una puesta en escena, y sí mucho en las calidades de su prosa. Una vez más el primor de estilo no cede en las acotaciones escénicas, habitualmente despojadas de tensión literaria en otro dramaturgo. Dejo, pues, la obra en su posible realización escénica, precisamente por las distintas posibilidades de interpretación que en manos de un director, actores, etc., ofrece ésta y cada obra dramática, con lo que correríamos el riesgo de alejarnos demasiado del texto escrito por el autor. El atenernos a la lectura, medio legítimo de recepción sin duda, no supone desconocimiento de las virtudes dramáticas que la pieza encierra y de su eficacia contrastada en escena, pese a las dificultades que, neciamente, se le hayan podido poner. Dejando, pues, las tablas y viniendo a la lectura, ocurre que tampoco llegamos a terreno muy seguro ni a interpretaciones unívocas y válidas para todos, claro es. No espero proponer una «archilectura»,

aunque sí busco lecciones lo menos polémicas, pero sí abiertas a discusión. La lectura, después de todo, tiene algo de representación teatral privada, en donde el lector tiene que dejarse llevar por el texto y su imaginación para dar cuerpo, voz, gestos, ademanes y tono a los personajes; para dar realidad al escenario también, instalándose en el mundo ficticio como si no lo fuera, aunque reservándose al mismo tiempo un sentido crítico intacto. Pienso en una lectura «como si» nos enfrentáramos con la verdad objetiva, pero sin dejar de considerar que estamos ante una obra de arte por la palabra.

Cuando queremos escuchar la voz de las figuras del esperpento, ocurre que en ocasiones el autor nos ha hecho indicaciones en las apostillas, bien que muy escuetas, dando el tono de énfasis (Max), desgarro (personajes populares) y chulería (generosamente repartido), o fiado en la fuerte caracterización de los tipos para que percibamos con el oído interior algo que es tan esencial en la obra, prestándoles la entonación que nos parezca más adecuada. Porque estos personajillos tienen escasa densidad y profundidad: son palabras, nada menos, pero palabras dichas. En esto reside, creo, la principal peculiaridad del dramaturgo, más que en el juego dramático o en las ideas o en las proyecciones y excitaciones sentimentales.

Ahora bien, el margen de interpretación que deja a la lectura nos enfrenta ya con una ambigüedad en el sentido, toda vez que la zumba, la soflama, el desgarro, la suficiencia y otros matices más admiten una gama de realizaciones. Incluso el carácter madrileño y chulesco, que muchas veces está marcado por el léxico y el fraseo (no por peculiaridades fonéticas, apenas, a diferencia de los costumbristas en quienes se apoya, como bien ha mostrado Zamora Vicente) es dejado al arbitrio lector. Cuando la Pisa Bien, por ejemplo, contesta a la pregunta de su coime sobre sus relaciones con Max, responde tan sólo: «Colaboramos». La fuerte dosis de zumba y sus posibles subtonos quedan a cargo de la entonación y escandido de la palabra, a los elementos suprasegmentales, no notados por la escritura ni apuntados por el autor.

Creo que no hay frase, parlamento ni término que no esté pidiendo su música correspondiente. Hay que leer con el oído interior muy alerta, y aun así nos encontraremos con que no damos con el acento único posible. Verdad es que en la lectura, incluso en la de otros géneros literarios, se producen lo que Riffaterre ha llamado efectos de convergencia, ni más ni menos que reflejos y proyecciones del contexto tanto literario como de situación: al progresar la acción y manifestarse los personajes vamos adquiriendo claves para su entendimiento y con ellas una orientación para reconstruirnos su habla,

incluso retrospectivamente. En definitiva, pienso que las peculiaridades fónicas de nuestros personajes son algo esencial, frente a tantas obras en que tales motivos son menos frecuentes y no tan marcados. Quedemos, pues, en que la realización oral, aun en imagen, deja y no casualmente sin duda un haz de posibilidades.

Más problemático resulta el margen de interpretación del texto cuando supone o parece suponer una ironía, que puede estar en el punto de vista del autor, en el parlamento de un personaje o en una situación. Pero aquí ha ocurrido un término singularmente multívoco: ironía. Será necesario ver de utilizarlo con el menor riesgo de ambigüedad o imprecisión. Para ello no van a sernos de mucha ayuda tantos teorizadores que sobre ello han escrito. Pienso más bien en un uso para el caso y dejo de lado el remontarnos en un excurso histórico doctrinal, que no sería tempestivo (1). El porqué de esta urgencia por aclararme lo que entiendo por ironía en este esperpento nace de que, adelantaré, parece que es esa figura de pensamiento —más que de dicción— la que informa y conforma buena parte del texto, más aún, diría que la actitud irónica es la «dominante» en el mensaje verbal.

Para simplificar, diré que reduzco el sentido de «ironía» a una figura que pone en cuestión el referente del mensaje o, dicho más sencillamente, expresión cuyo sentido intencional no es el literal. Se trata, por tanto, de una difracción en el sentido del mensaje, cuyo ángulo de apertura puede llegar hasta la oposición diametral. Tampoco me puedo detener en análisis de fenómenos próximos, en cuanto suponen divergencia entre enunciado y sentido, tales como la reticencia, preterición, alusión, etc. Me importa sobre todo la característica de esa bifurcación, rasgo pertinente y distintivo de lo que ahora llamaré simplemente ironía. No me interesan, en cambio, como posibles rasgos asociados a aquélla, los componentes de tipo sentimental, imaginativo, intelectual, etc., que puedan acompañarla, y que serían adjetivos a la función básica de la difracción en el mensaje.

Ahora bien, como las más de las veces no hay una marca de ironía en el plano de la expresión, y tanto menos cuanto sea más

---

(1) Véase, por ejemplo, Jankélévitch: *L'Ironie ou la bonne conscience*, Alcan, París, 1936 (hay reedición reciente); o Muecke: *The compass of Irony*, Metuen, London, 1968, o J. A. Thomson: *Irony, An Historial Introduction*, Cambridge, con sus 26 acepciones. Hubiera bastado con acudir a la poética más convencional, pero también los tratadistas actuales nos llevan al mismo concepto. Así J. Dubois [*et alii*]: *Rhétorique générale*, Lovaina, 1970; o Gian Franco Pasini: «Dalla comparazione alla metafora», *en Lingua e Stile*, VII, 1972-3, p. 458, núm. 62, que refuerza la anterior tesis. No nos interesa para nuestro caso el sentido con que *eiron* se opone a *alazon*, o el uso socrático en el diálogo, pese a la *Eironeia*, de Valle-Inclán, a cargo del ministro. Es un seudohelenismo, claro.

aguda e intencionada, vamos a encontrarnos ante un terreno especialmente propicio a la variedad de interpretaciones, tanto si atendemos a la desviación del sentido como a los matices tonales que le hayan de acompañar. Campo ambiguo, si los hay.

Lo grave de nuestra figura es que no tiene por qué ir soportada en una estructura verbal, necesariamente, y en esto disiento de Riffaterre cuando afirma lo contrario: «El texto debe contener alguna señal indicando que lo que allí se dice no debe ser tomado en serio o que hay una significación doble (traduzco de «La description des structures poétiques», en *Essais de stylistique structurale*, París, 1971, página 338). Precisamente la mejor ironía no lleva marca textual, aunque sí nos pongan en la pista elementos suprasegmentales o bien de contexto verbal o de situación. Aquí de la lectura convergente.

Cuando antes se ha dicho que la ironía era la «dominante» en *Luces de Bohemia*, tanto en el punto de vista del autor respecto de personajes y acción —del lector también— como en la manera de producirse las más de las figuras dramáticas, se pensaba en la primera redacción del esperpento, en la que se publicó en los números 274 a 277 de la revista *España*, y no en el texto con los añadidos al libro de 1924. De las tres escenas ahora incorporadas, en dos particularmente —las VI y XI— hay una carga de patetismo y compromiso sentimental que invalidan, no dan lugar al distanciamiento irónico y a su juego doble, bien que no deje de asomar algún matiz irónico en el coro de personajes que comentan la muerte del niño por la fuerza pública, por ejemplo: el autor hace que cada uno hable desde su esfera de intereses y aunque sus dichos carecen de intención segunda, parece, el autor se encarga de presentarnos sus razonamientos condicionados por su estado social, sin libertad de juicio. Y hasta en el pasaje de más escandaloso patetismo, cuando la madre se lamenta e increpa por la muerte del hijo, don Latino está a punto de echar a farsa el dolor. Don Ramón no estaba por lo sentimental. La escena del calabozo, entre Max y el obrero catalán preso, es una perfecta disonancia del tono general de la obra, pues aquí no deja verse el tono irónico, aunque sí el grotesco, por lo menos cuando Max se pone estupendo y considera que los muertos proletarios no importan porque se «reproducen populosamente, de un modo comparable al de las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente». Y cuando a continuación aconseja al recién bautizado Saulo. «Una buena cacería [de patronos que] puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta». ¿Estamos de nuevo en la farsa?

La escena II en la redacción final, la de la librería de Zaratustra, sigue dentro de la concepción general de la obra: las ideas que se discuten con toda seriedad parecen contempladas con ojos irónicos por el autor, el cual tiene una benévola zumba para don Peregrino Gay, si no me engaño. Los personajes manejan la zumba irónica, como cuando don Latino pregunta al pobre emigrante en Londres: «¿Cómo queda la familia real?», a lo que Gay, siguiendo el humor: «No los he visto en el muelle.» En otra ocasión se combinan en complicidad irónica autor y personaje, como cuando el librero, Zaratustra, que acaba de estafar a Max ante nuestros ojos, comenta las ideas expuestas sobre Lenin y los nuevos Evangelios: —«Sin religión no puede haber buena fe en el comercio.» Si parece claro que Valle ironiza, ya no lo es tanto qué subtonos comporta la frase de Zaratustra. Hay que optar por alguna de varias interpretaciones o, lo que no excluyo desde luego, asumir la disponibilidad ambigua como una voluntad de expresión en el autor. Porque esta frase puede leerse —decirse— con hipocresía untuosa o cínica... hasta con la más indignada convicción o hipócrita ejemplaridad.

Volviendo a mi planteamiento central, sería cosa de poco trabajo traer a colación pasajes en que la Pisa Bien, el Chico de la Taberna, Dorio de Gadex, Rubén, Bradomín, etc., se producen irónicamente con ratimagueo chulángano o con pedantería, como el inefable don Filiberto, en la redacción que visita la trinca modernista. La soflama, la sorna, la zumba están insinuadas a cada paso. Es un hablar al sesgo, y cuando no, el autor contempla las escenas que ha dispuesto para un evidente sentido segundo. No es casualidad que los dos «¡Viva España!» los oigamos en el Loro y el Pelón, caricatura de un patrioterismo que tiene su comento en el «¡Guau! ¡Guau!» del perro. Los personajes son presentados en las acotaciones con mirada grotescamente irónica, las melenas modernistas son «romántica greña», y Soulinake—tan admirado en su aparición en *La lámpara maravillosa* (2) es un fantasmón que encarna una ciencia teutona ridiculizada.

Hay frases que están dichas ingenuamente por los personajes pero que llevan la marca irónica del autor: así entre otras, el tópico, seriamente enunciado de que, «En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban» (IX). O que «nuestro sol es la envidia de los extranjeros» (II).

Lo que ya se hace menos fácil es seguir al autor en su pensamiento cuando, para empezar, sitúa la acción después de enumerar las *dra-*

(2) Aunque está visto en sus raíces melodramáticas francesas el espíritu revolucionario ruso. Esto se escribe en 1916. Véase *Obras completas*, I, p. 793.

matis personae «en un Madrid absurdo, brillante y hambriento». ¿Habrá ironía en lo de «brillante»? No estoy muy seguro. Sí parece haberla en la presentación de Dorio de Gádex, «jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí, mima su saludo versallesco y grotesco» (IV) Luego será, «feo, burlesco y chepudo, abre los brazos que son como alones sin pluma» *(ibíd.)*. Pero las ingeniosidades que profiere no revelan, precisamente, un ingenio ático aunque otra cosa crea él: ironía del autor, posiblemente, que lo deja en su ramplona agudeza, adrede. Salvo que no haya sabido darnos el personaje anunciado, y en drama o novela no vale decir que tal personaje tiene tales o cuales cualidades, hay que ponerlo en acción convincente. Creo que algo parecido pasa con las «genialidades» de Rubén y Bradomín —no digamos del pobre Max— personajes los más caros para el autor: quedan por bajo de nuestra expectativa. Es evidente que Valle tuvo mucho más sentido para la caricatura y la visión grotesca, para el gesto ridículo, y aun en ello hay, me parece, una distancia incomprometida que suena a tratamiento irónico.

El esperpento que nos ocupa no tiene conflicto dramático, sino que se organiza en una secuencia de escenas al hilo de las andanzas nocturnas de Max Estrella, con el epílogo del velatorio en el sotabanco, cementerio y cierre final en la taberna de Picalagartos. La tesis (?) de que «la vida es una controversia», en boca del tabernero, esto es, algo absurdo en sus incongruencias, o «un esperpento», según don Latino, también está apoyada en el destino, irónico, que ha corrido el décimo de lotería perdido, recuperado, premiado al fin y sustraído cuando no podía ya remediar a Max, pero sí a su mujer e hija. Cuando ha logrado el poeta el remedio a su penuria con el dinero del fondo de reptiles, el ministro comenta, «Eironeia», pues el dinero se va a tomar del de la policía, por la que ha sido vejado. Situación irónica que nos recuerda —sin más consecuencias— la de Lázaro, curado por el ciego con el mismo remedio que había sido causante de su descalabradura, el vino. En uno y otro caso los autores señalan el contraste.

Finalmente, por ahorrar más citas, juega en la farsa la ironía radical de toda acción dramática, leída o representada, que consiste —ya se ha dicho muchas veces— en que el espectador o lector tiene unos sentidos que no alcanzan los personajes. La palabra tiene una trayectoria parabólica que sobrepasa a los que están en escena y lleva al destinatario sentidos distintos.

En resolución, parece admisible una homogeneidad en la redacción primera de *Luces*, sujeta a tratamiento irónico predominante. Los

pasajes que pudieran conllevar una carga emotiva, las muertes de Max y de sus familiares, están tratados sin implicaciones sentimentales y con notas grotescas o irónicas. De las escenas añadidas, la segunda sigue en el mismo tono; en cambio la VI y la XI se salen del planteamiento general en el tono modo de visión y carga patética —con las salvedades antes apuntadas—. El carácter adventicio se advierte más cuando se considera que, si bien el episodio del obrero catalán asesinado viene preparado, levemente, desde la escena II —una acotación—, luego de haber encontrado en Max un fervoroso simpatizante, cuando el poeta es recibido por su viejo amigo, el ministro de la Gobernación, para nada vuelve a acordarse del preso y amenazado de muerte. La charla con el ministro se va por la vía de la añoranza de la juventud literaria o por las lamentaciones de la miseria que padece el poeta. Ni por un momento se le ocurre a éste pedir protección o indignarse por la suerte de su bautizado. Después, en un tiempo teatral demasiado comprimido, podrá oír la descarga que liquida al rebelde: unas frases, y es todo. La invitación a regenerarse desde el Viaducto tiene la respuesta de don Latino: «Max, no te pongas estupendo.»



Con todo esto llegamos a plantearnos a otra luz el caso de compromiso del autor en esta obra, del compromiso social y político, quiero decir. Y me refiero al «autor», no a don Ramón del Valle-Inclán, pues entiendo que ha de separarse cuidadosamente la persona histórica que fue el autor y el que se eligió como «autor» en este caso concreto, buscando un punto de vista, imaginando por composición de datos observados y rememorados y convirtiendo en expresión literaria el todo. No de otra manera creo que puede entenderse aquí y en cualquier otro caso la literatura como *mímesis*, incluso en casos de «realismo» programático. Valle no dejó de ser consciente de la transmutación a que había de someter los datos de la experiencia. Por ejemplo, en lo que decía a Ricardo Rojas, recogido por Ramón Gómez de la Serna (3). «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración». Cierto que la cita más parece aproximada que literal y rigurosa, pero

(3) Lo tomo de «Don Ramón del Valle-Inclán», en *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1941, p. 304, base del libro que luego dedicó al autor.

viene a concordar perfectamente con una voluntad de forma en nuestro Valle. Lo cual es perfectamente compatible con los «parecidos» que se le han señalado con la historia y anecdotario de su tiempo, bien que en una mezcla libérrima que funde motivos del momento con otros ya pasados, y en un ambiente popular ya literaturizado, en que parece invitársenos a una lectura segunda, en tono de parodia, remitida a un metatexto. Y aquí nos encontramos, de nuevo, con la bifurcación del sentido en el mensaje, es decir, con la misma figura angular de la ironía.

Pero lo que ahora quisiera examinar es la atribución al esperpento, por de pronto, de un compromiso y hasta de una posición combativa. Fueron Enrique Díez Canedo y don Antonio Machado quienes primero —si no me engaño— nos pusieron ante el Valle combativo. Léanse los prólogos que escribieron a las ediciones de *Tirano Banderas* y *La Corte de los milagros*, respectivamente (ed. Nuestro Pueblo, Madrid, Barcelona, 1938). Se comprende que la coyuntura fuera muy apta para fijarse en lo que la obra novelesca pudiera decir a una postura polémica. En cuanto a las ideas de Valle, aunque no nos importan tanto en su vida práctica, ya sabemos que en el mismo año de *Luces de Bohemia* le dedica un soneto Luis de Araquistain en *La pluma* (octubre) del que entresaco:

Por el Oriente, otra vez el evangelio asoma
... ...
funde emoción y norma, la ley y el bolchevismo.
Vos, don Ramón, que sois el primer bolchevique,
y el último cristiano —que sois fuego y justeza—
consentidme que nueva tan buena os comunique.

(fechado en Milán, 26 de septiembre de 1920).

Si repasamos someramente —por no abrumar con citas— los juicios que la literatura valleinclanesca a partir del año decisivo de 1920 ha suscitado, bien se advierte que ha ido ganando adeptos la tesis del compromiso, en ocasiones hasta grados que nos parecen exagerados. Salinas, como tantas veces se ha dicho, fue quien primero y de modo más sereno nos presentó un «hijo pródigo del 98» en el nuevo Valle (4); y así Avalle-Arce, María Eugenia March. Más ponderado es el juicio de Gonzalo Torrente-Ballester: «El esperpento es la respuesta de Valle-Inclán-Max Estrella a la realidad histórico-social de nuestro país, la respuesta moral», y precisa, que «es el drama de unas

(4) Moreno Villa escribe: «Nadie se ha preguntado todavía por qué ruta llegó Valle a esta visión tragigrotesca del mundo, habiendo comenzado con una visión d'annunziana.» Señala luego su coincidencia con Solana en lo esperpéntico. Resume, «Vivió por y para la gran literatura», en *Los autores como actores*, capítulo «Móviles de trabajo», El Colegio de México, 1951.

cuantas personas víctimas de unas circunstancias objetivas que no han creado», ni elegido, añadiría yo. (La respuesta moral podría alcanzar un eco mucho más lejano, hasta entenderse como protesta del hombre existencial: la vida de Max y comparsas vale por cualquier vida humana, y al morir no hay sino despedirse con un sarcástico, «Buenas noches», se acabó la farsa, el esperpento que es la vida. ¿Por qué no leer con este sentido último?)

Para Sender, amigo que fue de Valle y, por otra parte, mucho más comprometido en vida y obra que don Ramón, nuestro esperpento «es el más literaturizante de la escuela modernista en el sentido de que trata al escritor como a un mártir, a un héroe y a un profeta sin más méritos que el hecho estrictamente profesional de escribir y al margen de lo que con sus escritos haga o diga» *(Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia;* Gredos, Madrid, 1965). Opinión que suscribo, salvo que la inconsistencia doctrinal de Valle y su héroe creo que resultan de una visión puramente literaria, incomprometida en serio para otros fines.

Menos aceptables son las opiniones de quienes han dado primacía, si no exclusividad, a la intención dialéctica del esperpento. Así, por ejemplo el muy diligente valleinclanista señor Zahareas, quien atribuye a la redacción de 1924 una gran coherencia en la utilización de motivos políticos, vagos y difusos en 1920 y que ahora «se convierten en la preocupación central» *(Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works,* Las Américas, New-York, 1968, p. 175). Y todavía más, «Considérese que hay en casi todas las escenas de *Luces de Bohemia* exhortaciones, tropeles de obreros, calles cubiertas de vidrio roto, faroles rotos, polizontes, escaramuzas, patrullas, detenciones (sic), palizas, tableteos de fusilada y asesinatos *(ibíd.,* p. 623). Una simple estadística nos mostraría que en la redacción de 1924 el tema (?) de la justicia social y de la protesta ocupa un bajísimo porcentaje de los pasajes, muy por bajo del dedicado a temas literarios, de ambientación castiza chulesca, que dominan y dan tono marcado a la pieza. De todos modos no es el único caso de wishful thinking, como puede comprobarse leyendo, entre otros textos, los que figuran en los números 28, 46, 6, 82 de *Primer Acto* (años 1961, 1963 y 1967, respectivamente), donde entre los colaboradores españoles aparece Renée Saurel, con su artículo muy en la línea del compromiso, «Valle Inclán, hidalgo libertario» (traducción de *Le Temps Moderns,* núm. 204), aunque razonablemente objetivo: «A partir de 1920, Valle-Inclán hace cara a la realidad y a la denuncia. En esteta todavía —él no es un tribuno político, sino un esteta generoso e indignado— se convierte en un francotirador, sin teoría, con frecuencia

incoherente.» Equilibrada opinión que acepto sin reservas. Desde otro ángulo, y aunque los argumentos *ex silentio* sean tan precarios, no deja de ser ilustrativo el silencio de una España que pudo y tuvo que estar más atenta a ese supuesto compromiso de Valle y al valor testimonial de su esperpento, justamente en los momentos más propicios para ser recibido como mensaje combativo. Alberti pudo hacer de la *Numancia* cervantina una adaptación al Madrid sitiado; y todos los que lo vivimos podemos recordar las representaciones de *Fuenteovejuna* de Lope en los años anteriores a la guerra. Pues bien, cuando se repasa el teatro en la zona roja, el de Valle-Inclán más bien brilla por su ausencia. Véase al respecto el artículo de Robert Marrast, muy bien informado, «Le théâtre à Madrid pendant la guerre civile» (*apud, le théâtre moderne,* Entretiens d'Arras, 1957, París, 1965).

Un director de escena del talento que ha demostrado Juan Antonio Hormigón (5) puede, por otra parte, ver en *Luces,* y aun en muchas más obras de Valle, un texto decididamente combativo. Pero esto es ya una interpretación, posible, pero no aceptable como la más próxima a la intención del autor.

Y no me preocupa ahora el repasar los datos que tenemos sobre la vida de Valle, incluidas las anécdotas que aun apócrifas suelen dar indicios de verosimilitud, pues a poco que nos fijemos en su prosa, en la de 1920 y posterior, tendremos que aceptar su permanente y siempre exigente voluntad artística que, bueno, no es necesariamente opuesta a la de una propaganda, denuncia o excitación; pero que se propone muy en primer término la realización de una obra bella, de una obra poética, en nada parecida a la literatura panfletaria. Si no se lee *sub specie artis,* me temo que la obra de Valle se nos desenfile y, además, nos decepcione las expectativas de mensaje político social. Ha destruido con una risa amarga o distante, pero ¿qué propone?

FRANCISCO YNDURAIN

Rafael Salgado, 7
MADRID

(5) Véase su libro *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo,* en Comunicación, serie B, núm. 23, Madrid, 1972.

ASPECTOS DE UNA HISTORIA RECEPCIONAL DEL «LIBRO DE BUEN AMOR»

Las siguientes reflexiones representan el resultado metodológico de un trabajo más amplio que precede a una reciente traducción al alemán del *Libro de Buen Amor*. En el contexto de esta comunicación la obra de Juan Ruiz se considera como ejemplo casi «ideal» para demostrar una de las raíces del dilema más o menos internacional de la actual ciencia literaria y para esbozar una manera de superar tan difícil situación. Este objetivo justifica en parte la falta de precisión que se advertirá en los pasajes interpretativos de mi trabajo (1).

Intentaré tratar el problema de las posibles recepciones del *Libro de Buen Amor* en seis capítulos, cada uno de los cuales estará precedido por una hipótesis que debe ser entendida como una especie de «desafío» a la manera tradicional de la «explicación de textos literarios».

I

> Hay materiales —aunque escasos y casi siempre dependientes de la misma tradición textual— que permiten establecer tres típicas «actitudes del público» ante el texto del *Libro de Buen Amor*. No son suficientemente abundantes para reconstruir la «serie histórica» de recepciones, pero, sin embargo, indican ciertos límites en cuanto a la «potencialidad semántica» del texto, a los cuales deben ajustarse todas interpretaciones (i, e, recepciones) justificadas por la obra.

Constituye una de las características de las obras literarias medievales cierta distancia temporal entre la creación por el autor y la

(1) La presente conferencia que enfoca el *Libro de Buen Amor* como ejemplo de un problema más general se completa con mi artículo «Literarische Technik und Schichten der Bedeutung im *Libro de Buen Amor*», introducción a la traducción alemana del *Libro de Buen Amor* aparecida en la serie «Klassische Texte des romanischen Mittelalters». Ed. Wilhelm Fink, Muenchen, 1971. El método de la estética recepcional, desarrollado por mi maestro H. R. Jauss, cuya importancia intento señalar en las siguientes páginas, se halla explicado más ampliamente en el libro *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente* (eds. H. U. Gumbrecht y G. Domínguez León). Salamanca-Madrid-Barcelona, Anaya, 1971.

primera redacción transmitida de un texto. En el caso del *Libro de Buen Amor* una comparación del manuscrito más completo *(S)* con los anteriores *(T)* y *(G)* muestra un índice muy importante de la recepción casi contemporánea del texto, y resulta, por ello, muy extraño que *(S)* no haya sido nunca explotado en este sentido. Aparte de ser el único testimonio para pasajes importantes de la tradición textual que hoy puede reconstruirse (2), contiene más de cien títulos intercalados en el texto y un *explicit,* en el que no sólo figura el nombre del copista, sino que éste nos revela su «lectura» individual:

> Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual compuso seyendo preso por mandado del cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo. Laus tibi Christe, quoniam liber explicit iste. Alfonsus Paratinensis (3).

Careciendo de toda información sobre relaciones posibles (aunque poco probables) entre «Alfonsus Paratinensis» y «Juan Ruiz» (4) no se pueden interpretar estas líneas como expresión de un saber extratextual del copista sobre la situación de producción del *Libro de Buen Amor.* Por otro lado, ciertos pasajes del texto —sobre todo su principio y algunas coplas hacia su final— sugieren un entendimiento tal como lo encontramos aquí al que denominaré «identificación de un Juan Ruiz histórico, autor del *Libro de Buen Amor,* con el Arcipreste de Hita, protagonista del libro» (5).

Sin embargo, siempre cabe la posibilidad de que se hagan descubrimientos de materiales históricos que consoliden este comentario de Alfonso de Paradinas como auténtica información histórica. Por el contrario, no se podrá reducir de semejante manera el valor de los títulos intercalados para una historia recepcional. Siendo el resultado de una segunda redacción, de Juan Ruiz seguirían representando una actitud recepcional, pues el autor no tiene la posición privilegiada de intérprete una vez que ha acabado la producción de la estructura textual. Se pueden extraer dos actitudes de lector de estos títulos: *a)* también ellos mantienen la identificación del autor con el protago-

(2) Hay que señalar que todavía carecemos de acuerdo sobre un texto crítico aceptable del *Libro de Buen Amor.* Véanse los resúmenes de W. Mettmann: «Drei neue Ausgaben des *Libro de Buen Amor*», *ZRPh* 84 (1969), 618-635, quien considera la edición de Corominas como primer texto crítico; y de A. Vàravaro: «Nuovi studi sul *Libro de Buen Amor*», *Rph* 22 (1968), 133-157, que no comparte el punto de vista de Mettmann.

(3) Cito por la edición de Joan Corominas (*Libro de Buen Amor.* Edición crítica de J. C. Madrid, Gredos, 1967. Biblioteca Románica Hispánica IV); los números después de las citas se refieren a las coplas; las letras, a sus respectivos versos. Faltan los números y letras cuando la cita se refiere a pasajes en prosa.

(4) A lo largo de mi conferencia denominaré al «autor histórico» por el nombre de «Juan Ruiz».

(5) Del mismo modo, «Arcipreste de Hita» se refiere al protagonista del *Libro de Buen Amor.*

nista (suponiendo de antemano la identidad del autor histórico con el «Yo» de autor del texto): *Aqui dize de cómo «El Arcipreste» rogó a Dios que le diesse gracia para que podiesse fazer este su libro* (11) (= autor histórico, Juan Ruiz); *de lo que conteció al Arcipreste con la serrana* (993) (= protagonista, Arcipreste); *de cómo dize el Arcipreste que se ha de entender este su libro* (1626) (= Yo de autor). *b)* Caracterizan ciertas unidades poéticas y narrativas (como fábulas, ejemplos, trozos líricos, etc.), aunque estén integradas en la ficción como dependientes; es decir, les dan títulos que valdrían también para una reproducción suelta de los mismos trozos.

El manuscrito *(S)*, indudablemente, constituye el documento más importante sobre la recepción histórica del *Libro de Buen Amor* por la densidad de señales que contiene. Del siglo XV disponemos solamente de una breve alusión que Menéndez Pidal ha encontrado en el libro de un juglar: «Agora comencemos del Libro del Arcipreste...»; y cree don Ramón que se hizo tal comienzo cuando el juglar sintió «desfallecer el interés de su público» (6). Si es justa tal interpretación, tenemos aquí una prueba de la potencialidad semántica «amena» del *Libro de Buen Amor.* Más seguro parece el valor de la mención que el Marqués de Santillana en su célebre Proemio al Condestable de Portugal hace del *Libro de Buen Amor.* Afirma que pertenece a los libros que han introducido por primera vez en España nuevas formas métricas, asignándole por esto un papel normativo y colocándolo en un contexto social erudito. Su carácter eminentemente formal y técnico está también acentuado por gran parte de los nombres que el texto, que hoy, según propuso Menéndez Pidal, llamamos *Libro de Buen Amor,* ha tenido: *Cancionero del Arcipreste, Libro de cantares de Joan Ruiz,* etc. (7).

No veo una diferencia categórica entre semejantes actitudes y los comienzos de «interpretación científica» del *Libro de Buen Amor,* que hizo el siglo XIX después de su redescubrimiento por Velázquez en la segunda mitad del siglo XVIII. La renuncia del primer editor «oficial» a la publicación de una serie de coplas que consideró indecentes lo cual no le fue de ninguna manera impuesto por la Real Academia (8) parece conforme con los motivos probables de los propietarios de los códices que destruyeron las páginas con los pasajes finales del episodio de doña Endrina y don Melón en todos los textos

(6) R. Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares.* Madrid, 1969, 146.

(7) Véase Menéndez Pidal: «Notas al libro del Arcipreste de Hita», en *Idem,* «Poesía árabe y poesía europea». Madrid (colección Austral), 1963, 139-157. Asimismo su reseña de la edición diplomática de J. Ducamón, *R* 30 (1901), 434-440.

(8) Cfr. G. Ticknor: *Geschichte der schoenen Literatur in Spanien.* Deutsch von Nikolaus Heinrich Julius. Leipzig, 1867. Band I, 67-72.

que conservamos. Se une a ello la opinión de L. Pfandl según la cual «El Arcipreste» no tenía la cualificación moral correspondiente a su estado eclesiástico (9). Esto, por otro lado, acentúa el interés estético «de los cuentos y fábulas entremezclados en el texto».

No vamos a alargar semejante lista de reacciones individuales ante la potencialidad semántica del texto; como resumen, se pueden deducir tres maneras características de recepción: *a)* «emplear» el texto en diferentes contextos sociales, ya para el mero divertimiento, ya para una actividad artística con cierto aire académico; *b)* comprenderlo como la «confesión» de un histórico Juan Ruiz, y extraer cierta moraleja *ex negativo*, juzgando severamente al «pobre Arcipreste»; *c)* encontrarle un plano de categorización a través de comparaciones indirectas con obras de carácter más usual.

II

> Hasta hace pocos años la «investigación científica» sobre el *Libro de Buen Amor* no trascendió de ningún modo las posiciones desarrolladas anteriormente. Sin embargo, presentadas con una pretensión absoluta, las tres preguntas centrales que provoca el texto se convirtieron en soluciones exclusivistas de interpretación, perdiendo así el carácter de justificables actitudes individuales que habían tenido antes.

Una afirmación del tipo «The aim of the *Libro* is to give examples of Juan Ruiz skill in various genres...» (10) revela su carácter insostenible por la mera superficie lingüística: los libros no tienen «finalidades» *(aims)* independientes de los de sus autores ni de sus lectores. Por el *Libro de Buen Amor* no conocemos el autor, y las «finalidades» de sus lectores, que hemos comprobado, son múltiples. Intentaré demostrar en el siguiente párrafo que una serie de «advertencias al lector» que se hallan a lo largo del texto resultan sumamente heterogéneas entre ellas. Además existen interpretaciones que, partiendo del mismo nivel metodológico, llegan a conclusiones contradictorias: «Todo ésto constituye una lección de cómo llegar a gozar de una mujer» (11), y: «Juan Ruiz nos presenta su muestrario de pecados para ahuyentar de nosotros la tentación de pecar» (12). Insisto en que no critico el contenido de semejantes opiniones, sino su pretensión exclusivista, que no puede ser compensada por la hipóte-

(9) Cfr. L. Pfandl: *Spanische Literaturgeschichte I. Mittelalter und Renaissance*. Leipzig-Berlín, 1923, 27.

(10) A. N. Zahareas: *The art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*. Madrid, 1965, 201.

(11) C. Sánchez Albornoz: «Originalidad creadora del Arcipreste frente a la última teoría sobre el Buen Amor», *CHE* 21/22 (1960), 287.

(12) F. Lázaro: «Los amores de Don Melón y Doña Endrina», *Arbor* 18 (1951), 213.

sis de W. Kellermann, según la cual el *Libro de Buen Amor* comporta una doctrina dialéctica: la tensión entre lo mundano y lo religioso (13).

Los esfuerzos de reconstruir al Juan Ruiz «histórico», Arcipreste de Hita, solían llegar a dimensiones casi humorísticas. No se ve muy bien de donde María Brey deducía su opinión de que se trataba de «Un castellano poeta de conceptos morales claros y rectos, pero alegres ...» (14), sino es del deseo de «salvar» la moralidad del pretendido autor de una de las más importantes obras de la literatura española. Pero hay que admitir que sobre el problema particular de la autobiografía se ha formulado por lo menos la pregunta central, incluso se ha dado su solución en un artículo de L. Spitzer, cuyo título no revela su relación con el *Libro de Buen Amor* y el cual, por lo tanto, no ha sido tenido en cuenta por el hispanismo internacional. El punto de partida imprescindible aparece en el siguiente resumen de A. N. Zahareas: «The two fundamental issues in the critical assessment of Juan Ruiz have been, first, whether the *Libro de Buen Amor* is morely a miscellany presented through the conventional device of autobiography or an inte rated work which might properly be said to have a theme ...» (15).

Durante el siglo XIX los intentos de colocar el *Libro de Buen Amor* en un género literario ya establecido dentro de su época (más por la filología que por la conciencia de la época) se vieron dominados por el concepto de sucesión y filiación orgánicas: se consideró al Arcipreste como antecedente de los Lazarillo y Guzmán; más tarde Menéndez Pidal inauguró un concepto verdaderamente histórico señalando la posición del *Libro de Buen Amor* en un momento en que la literatura estaba dominada por las «escuelas» antagonistas de los goliardos y los clérigos (16). Finalmente el libro de Américo Castro tuvo menos dificultades en ver una proximidad entre la literatura árabe y Juan Ruiz de lo que había tenido con otros textos. Es conocida la serie de réplicas que Castro ha suscitado, y tampoco es necesario insistir en la consideración semejante (aunque más diferenciada y con más fondo literario) de M. Rosa Lida (17).

---

(13) Cfr. W. Kellermann: «Zur Charakteristik des *Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita*», *ZRPh* 67 (1951), 246: «Es ist also klar, dass er (i. e. der Arcipreste) Ernstes und Heiliges, Witziges und Scherzhaftes geben w i l l. Das Gegenueber dieser beiden Sphaeren ist nicht identisch mit der polaren Spannung des Buches zwischen Mundanem und Religioesem. Es bezieht sich vielmehr auf die durchg engige Gestaltung, gewissermassen auf die Methode des Buches.»

(14) M. Brey Mariño: *Libro de Buen Amor* (texto íntegro en versión de M. B. M.). 'Madrid, 1954, introducción, 13.

(15) Zahareas: *Op. cit.*, 201.

(16) Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares*, 144.

(17) Sobre todo en su libro: *Two Spanish masterpieces. The «Book of Good Love» and «The Celestina»*. Urbana, University of Illinois Press, 1961, 1-50.

Resalta de este resumen el estado de confusión en el que se encuentran los estudios sobre el *Libro de Buen Amor*, y desde luego no es por falta de haber hallado la única interpretación metacrónica. Muy pocas explicaciones han enfocado el texto como totalidad polivalente, y menos todavía parecen haber comprendido que se trata de un producto histórico del cual se pueden hacer diferentes empleos (i. e. interpretaciones), todos igualmente determinados por las condiciones históricas.

III

> Cada uno de los pasajes que han sido leídos como advertencias de Juan Ruiz a su público sugiriendo un modo de comprensión unitario, encuentran su contradicción en el mismo texto; por esto la primera de las tradicionales «actitudes ante el texto», la de reducirlo a una sola dimensión recepcional, queda refutada en su posible pretensión científica por la potencialidad semántica de éste, resultando así una «lectura no justificada».

En un análisis más amplio he logrado identificar hasta siete «intenciones del autor» justificadas, basándome únicamente en el texto. Quizá la más sobresaliente entre ellas sea la de presentar una enseñanza moral al lector; pero ya en el prólogo en prosa está contradicha por la siguiente frase, que, desde hace mucho, representa una especie de «escándalo de interpretación» del *Libro de Buen Amor*... *si algunos... quisieren usar... del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.* Y caben entre los polos de semejante tensión filosófica largas secuencias de coplas que se anuncian como *plazeres ë alegre razón* (44c). Igualmente está justificada (y refutada al mismo tiempo por la pluralidad de advertencias) la opinión de que el *Libro de Buen Amor* representa *lección o muestra de... metrificar e rimar e de trobar*. Hasta se pueden encontrar invitaciones del autor a emplear su libro como medio de una especie de «descarga psíquica» (18), interpretación poco convincente, pero no menos aceptable que muchas de las que se han propuesto con pretensión absoluta. A esta serie de advertencias del autor al público pertenecen también unos cuantos pasajes en donde el texto se ofrece como «enigmático» y sumamente difícil de interpretar, pero que, sin embargo, presentan un sentido homogéneo: *Non cuidades que es libro de necio devaneo, / nin tengades por chufa algo quë en él leo...* (16 a/b). Finalmente existe un grupo de interpretaciones, representado sobre todo por los admirables trabajos de G. B. Gybbon-Monypenny, que afirman el descubrimiento

(18) Cfr., sobre todo, las coplas 114, 947 y 1518.

de una tendencia hacia una temática cada vez más «mundana» a lo largo de la sucesión de manuscritos, tendencia que se considera como reflejo de varias redacciones efectuadas por el mismo Juan Ruiz.

Se hallan, pues, dos antagonismos principales en las advertencias al lector en el *Libro de Buen Amor:* uno entre las pretendidas intenciones moralizadoras y el fin de divertir al público; y otro, más general, entre la multiplicidad de empleos anunciados como posibles y el carácter absoluto de cada uno de ellos. Queda fuera de duda el derecho del lector individual de reducir el texto a una específica manera de comprensión, esté o no justificada por él. Pero, por otro lado, resultan insostenibles las tentativas de extraer un sentido central y armónico del propio texto; actualmente no disponemos de ningún camino para llegar a la intención particular del *Libro de Buen Amor.* Y si lo hubiera, la serie de «sentidos» sugeridos que acabamos de mencionar no permitiría concederle una importancia particular para la descripción y la interpretación históricas de la obra.

IV

> La búsqueda —metodológicamente retrógrada— de un personaje histórico que reúna en sí a «Juan-Ruiz-autor» y «Arcipreste-protagonista» debe de ser reemplazada por un análisis intensivo de las relaciones entre el «Yo» que está narrando el texto y el héroe de los varios episodios («auktorialer Erzaehler» y «Held»). Entonces surgirá la función literaria de la estructura narrativa particular del *Libro de Buen Amor:* la ficción autobiográfica da coherencia a la presentación de una serie de textos poéticos que presentan formas distintas (19).

Las perspectivas temporales se dividen ya en la primera parte: *E yo, porquë sö omne, como otro, pecador, / ove de las mujeres a vezes grave amor* (76 a/b). Desde ese momento, lo que se cuenta puede ser considerado como una retrospectiva, es decir, como modo de contar que permite al narrador comentar lo que está relatando; no hay que aceptar el carácter ficticio de las variadas historias para darse cuenta de que el punto de vista del narrador no puede ser el del héroe. El primero presenta las hazañas del segundo como resultado necesario de un destino fatal: *en este signo atal creo que yo naci: siempre puné en servir dueñas que conoci* (153). Se puede observar

(19) Después de haber acabado el análisis del doble «Yo» en el *Libro de Buen Amor* para mi trabajo más amplio, mencionado en la primera nota, y que forma la base de los resultados interpretativos resumidos en el siguiente párrafo, encontré un artículo de L. Spitzer, que toma semejante descripción como punto de partida para la discusión de un problema más general: «Note on the poetic and empirical "I" in medieval authors», en *ídem,* «Romanische Literaturstudien», Tuebingen, Niemeyer, 1959, 100-112.

esa distancia hasta sobre el nivel morfológico: en el episodio de Dama Cruz, por ejemplo, el imperfecto separa las condiciones generales de las acciones más importantes que el héroe realiza. Tal diferencia, que implica una valoración de la importancia de los elementos del texto, no podría ser establecida por el mismo protagonista que «vive» situaciones sin conocer sus consecuencias, i. e. su valor relativo. Superpuesta a esto aparece una serie de refranes, de comentarios aparte, etcétera, mediante los cuales los episodios muchas veces cobran carácter de ejemplos.

Un efecto particularmente técnico del doble «Yo» resalta de la estructura narrativa de la «Pelea con Don Amor». El paralelismo entre el narrador y el héroe está reemplazado por la confrontación de un «Yo» homogéneo y dos figuras alegóricas: el papel del «Yo» que lucha con Don Amor corresponde a la actitud moralizadora del narrador, pero se apropia de la posición del héroe, continuando así un tramo de ficción. Contiene este pasaje una invectiva contra el amor, pronunciada por el «Yo», un *ars amandi*, pronunciado por Don Amor, pero dirigido hacia el «Yo»; el carácter narrativo (y no únicamente «doctrinal») de esas coplas se observa solamente cuando cambian las perspectivas: *El Amor, con mesura, dióme respuesta luego:/ «Arcipreste, sañudo non seas...* (423 a/b). Así, la reunión de los dos «Yo» durante una parte del texto permite centrar en una situación ficticia dos trozos literarios que contienen doctrinas opuestas. Tal constelación sirve también para facilitar el cambio hacia la siguiente unidad narrativa: el episodio de *Pánfilo.* Don Amor se marcha, dejando al héroe bajo la impresión de su enseñanza, y cuando acaba la noche de la «pelea» descrita, llega su mujer, Doña Venus, que ya pertenece a los personajes del *Pánfilo.* Es importante acentuar que dentro de la «pelea» la invectiva precede al *ars amandi;* por lo tanto, existe suficiente motivación para que el héroe siga los consejos de Doña Venus.

Partiendo del enfoque «funcional» que he intentado esbozar en el párrafo precedente, considero totalmente convincente la explicación que U. Leo da al cambio de nombre del protagonista de «Arcipreste» a «Don Melón» en el episodio siguiente (20). Se inserta aquí una historia que desemboca en el matrimonio de los protagonistas; y aunque los criterios de probabilidad semántica dentro de la literatura medieval no llegan a la rigidez que, por ejemplo, tiene la novela del siglo XIX, no se puede armonizar tal «resultado» del episodio con el estado eclesiástico del héroe. Semejante observación tiene suma

(20) U. Leo: *Zur dichterischen Originalitaet des Arcipreste de Hita.* Frankfurt, Klostermann, 1958, 59-67.

importancia porque hace más clara la relación entre narrador y héroe, actualizando una diferencia categórica que hasta entonces, y sobre todo en el pasaje de la «lucha» con Don Amor, ha quedado velada por la identidad lingüística de los dos «Yo».

Todavía un ejemplo más para demostrar el rendimiento de este método narrativo: en el viaje del héroe por la Sierra de Guadarrama sus cuatro encuentros con serranas están tratados cada uno de ellos dos veces: una en el «tono» (21) narrativo normal del *Libro de Buen Amor*, es decir en coplas, y después en serranillas, lo cual presta un matiz más lírico a las escenas descritas (22). La estructura doble refleja la duplicidad de los «Yo», y a través de ella, dos maneras de recepción posibles: una, como «ficción corriente», y otra, como lectura más centrada en la transformación poética de ciertas situaciones. Sería imposible introducir semejante aspecto doble sin destruir la coherencia semántica del texto, si se admitiera un solo «Yo».

Hay que insistir en la importante diferencia entre la estructura esbozada arriba y la novela autobiográfica del tipo «Lazarillo»: allí se observa un proceso en el desarrollo del héroe, es decir, la posición del narrador representa al mismo tiempo el estado *final* del camino que el protagonista ha recorrido. En el *Libro de Buen Amor* la distancia permanece constante, y por esto no se puede hablar de identidad en la ficción de los dos «Yo», como corresponde al tipo literario de las «Confesiones» (23). La razón artística de la duplicidad resalta más claramente en el *Libro de Buen Amor*. Sin embargo, existe una pregunta justificada frente a esta explicación que lleva a precisar la descripción funcional: la coherencia de los trozos literarios reunidos en el *Libro de Buen Amor* ¿no la podía realizar también un héroe en tercera persona, cuya vida presenta el narrador? Hay una respuesta general de la cual se derivan una serie de aspectos más concretos: la identidad gramatical de los «Yo», como nos enseñan la historia recepcional y las interpretaciones filológicas del *Libro de Buen Amor*, se entiende casi siempre como identidad refe-

---

(21) Con este término y con el ejemplo de las serranillas en el *Libro de Buen Amor* me refiero al tercer capítulo en la segunda parte de mi tesis doctoral «Funktionswandel und Rezeption eines literarischen Elements — Studien zum hyperbolischen Ausdruck in der romanischen Epik des Mittelalters», que apareció en la editorial W. Fink, Muenchen.

(22) Interesa en el contexto de mi interpretación el hecho de que solamente en el cuarto encuentro los contenidos de las respectivas coplas y de la «Cántica de serrana» difieren bastante: *De quanto que me dixo e de su mala talla fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla...* (1021 a/b).

(23) Sobre el tipo literario de las *Confessiones* y el *Lazarillo*, cfr. H. R. Jauss: «Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im *Lazarillo de Tormes*», *RJ* 8 (1957), 290-311, y las críticas de P. Baumann: «Der *Lazarillo de Tormes* — eine Travestie der Augustinischen Confessiones», *RJ* 10 (1959), 285-291; M. Kruse: «Die parodistischen Elements im Lazarillo de Tormes», *RJ* 10 (1959), 297-300, y F. Lázaro Carreter: «La ficción autobiográfica en el *Lazarillo de Tormes*», en *Litterae hispanae et lusitanae* (ed. H. Flasche). Muenchen, Hueber, 1968, 195-213.

rencial. Por esto los pasajes moralizadores y los preferentemente narrativos se encuentran centralizados en la impresión de un «Yo» homogéneo; así las cantigas de serrana, por ejemplo, no crean una tercera esfera que lleva del narrador y de la ficción evocada por él a una nueva dimensión creada por el héroe, sino que «vuelven» al narrador cuya capacidad literaria demostrada por el libro en general se une a la del protagonista, con la cual parece ser idéntica.

Las dificultades de describir claramente relaciones de este tipo reflejan en cierta manera los efectos de la estructura del *Libro de Buen Amor* desde el punto de vista de la recepción. Son posibles varias maneras de interpretar el texto, y ninguna de ellas tiene derecho a llamarse «la más adecuada». Desde un enfoque formal centrado sobre los problemas de su producción artística se puede decir que tal estructura trasciende el carácter de «colección de textos», y que ella es la razón del nombre de «*Libro* del Arcipreste» frente al de «*Cancionero* del Arcipreste».

V

> Partiendo de la hipótesis expuesta arriba, según la cual la ficción autobiográfica confiere su carácter particular al *Libro de Buen Amor* sin formar su base sustancial, que, por su parte, consiste en la variedad de formas y contenidos literarios. El problema de saber a qué género literario pertenece, se puede solucionar de acuerdo con una proposición desarrollada a partir de las teorías del formalismo ruso. Los diferentes elementos del *Libro de Buen Amor* no permiten asignarlo a un grupo de textos «parecidos», bien establecido ya, pero reflejan tendencias existentes en la literatura española de su época, apelando a convenciones ya anticuadas y anunciando posibilidades que más tarde van a dominar en la evolución literaria.

Me refiero con esto a la siguiente definición de mi maestro H. R. Jauss: «Ce qui organise l'aspect particulier ou la structure autonome d'un genre littéraire, apparaît dans un ensemble de caractéristiques et de procédés dont quelques-uns dominent et peuvent être décrits dans leur fonction, indice d'un système» (24). No importa, entonces, encontrar congruencias completas en la estructura de obras literarias sino que hace falta analizar todo texto según sus características para ver en cuáles coincide y en cuáles se diferencia de otros textos. Supongamos, por ejemplo, que la ficción autobiográfica sea el

(24) H. R. Jauss: «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique* 1 (1970) 84 (el mismo artículo, con una serie de importantes ejemplificaciones de la teoría desarrollada por Jauss aparecerá en el primer tomo del *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg, Winter, 1971-72).

rasgo dominante del *Libro de Buen Amor;* entonces está justificada la interpretación preferida por el siglo XIX, según la cual representa un antecedente de la picaresca. Pero no hay que olvidar los pasajes alegóricos tan largos que pertenecen a una de las tradiciones más típicas de la literatura medieval; debemos tener en cuenta las innovaciones métricas que tanta importancia tienen en el Proemio del Marqués de Santillana. Igualmente, se encuentra justificado aquí otro resultado del libro de U. Leo; me refiero a la similitud entre Trotaconventos y la alcahueta en la *Celestina.* Aparte de esto observamos otro elemento más tradicional en el substrato latino del episodio de Doña Endrina y de Don Melón. Y, como se ha demostrado arriba, la ficción autobiográfica no logra siempre revelar la heterogeneidad característica del *Libro de Buen Amor,* y la cual emparenta con la tradición de los *cancioneros.*

En una palabra: la tentativa de reducir semejantes obras a una sola tradición literaria (la cual, por sí misma, es siempre el resultado de un pensamiento más idealista que histórico) se desentiende de una valoración orgánica, pues ésta, aunque no permite una categorización rígida, contribuye a la comprensión del complejo de la evolución literaria. De acuerdo con este enfoque no importa, para poner otro ejemplo, si se puede decidir qué obra literaria de la tradición musulmana presenta más coincidencias con el *Libro de Buen Amor:* solamente hay que reconocer que existen paralelismos sorprendentes, que no se explican con una hipótesis superficial de «influencia», sino únicamente por la variedad de tradiciones que determinan la situación al principio de la cultura y literatura españolas.

VI

> Comparando el resumen de la historia de interpretaciones sobre el *Libro de Buen Amor* con el análisis del texto esbozado en los anteriores capítulos, se advierte una diferencia categórica en cuanto a la actitud ante la obra literaria. No debería calificarse de «científico» al trabajo con textos literarios, si no deja de ser una única «manera de comprenderlo bien», en lugar de comprender las *varias* maneras de comprensión de un texto como resultados de su potencialidad semántica y de condiciones históricas que obran sobre el autor y sobre sus lectores de distintas épocas.

La diferencia entre los escasos testimonios que nos quedan de recepciones históricas del *Libro de Buen Amor* y las primeras fases de su interpretación filológica no existe como tal en sus respectivos resultados, sino en sus pretensiones: mientras que las primeras pare-

cen reflejar la actitud corriente del lector de todos los tiempos que considera su reacción ante el texto como «normal», las segundas eran conscientes de las contradicciones que sus interpretaciones particulares podían suscitar y, por lo tanto, intentaban justificar las suyas como las únicas pertinentes. Creían, por ello, en soluciones que se podían extraer exclusivamente del texto.

Poco importa una «crítica» del hispanismo (i. e. de la filología) tradicional. Gran parte de sus resultados parecen imprescindibles para la actual ciencia literaria, y además semejante criticismo estaría en contradicción con el enfoque histórico que propongo a la historiografía literaria. Pero no podemos dejar de lado la enseñanza de la semántica y de la ciencia literaria modernas, que está totalmente conforme con las experiencias prácticas de la interpretación filológica, y según la cual una estructura textual casi nunca puede ser reducida a una sola manera de comprender. «Descripción», por consecuencia, no puede implicar el análisis de los elementos de una obra literaria y de sus relaciones, cuando éstos sirven solamente a la justificación de una sola hipótesis interpretativa. Más bien debe demostrar las condiciones lingüísticas que originan la polivalencia semántica de un texto, e indicar ciertos límites para interpretaciones justificadas por el mismo texto.

Sin embargo, no creo que el análisis propuesto represente ya un capítulo de *«ciencia literaria»* en este sentido. Un texto se constituye en entidad estética por las reacciones de sus lectores (25), quizá por la multiplicidad de reacciones; y no vemos muy bien actualmente si la potencialidad para provocar recepciones estéticas puede objetivarse en el mismo texto. Antes de haber hallado una solución aceptable a este problema crucial, la ciencia literaria no puede prescindir de la investigación de las distintas recepciones y de las razones que ellas comportan. Se debe considerar al texto como a un «potencial de respuestas» que solamente se concretizan en las preguntas que se le dirigen; en la base de semejantes preguntas están, por supuesto, condiciones literarias y extraliterarias. La interpretación de Menéndez Pelayo, según la cual el *Libro de Buen Amor* representa un antecedente de la picaresca, se puede valorar como respuesta del texto a una pregunta dirigida por un lector (sumamente enterado) de novelas picarescas. La recepción que resalta de las líneas probablemente añadidas por Alfonso Paradinas, representa la respuesta del texto a la pregunta de un lector que no era consciente de la posible ficción de una identidad entre narrador y héroe. Ambas tienen una razón

(25) Cfr. W. Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung lit rarischer Prosa.* Konstanz, Universitaetsverlag, 1970 (Konstanzer Universitaetsreden 28).

que se explica por el estado sincrónico del sistema literario de su época, pues están condicionadas por la literatura que las rodea (26).

Tienen fondos más claramente históricos la oposición de concepciones interpretativas entre A. Castro y C. Sánchez Albornoz; los dos autores parten de determinadas visiones de la historia de España, las cuales, por su parte, representan posturas que se encuentran también en la política española de este siglo. No hace falta desarrollar más ejemplos semejantes (27); formarían la tarea de una moderna «interpretación literaria del *Libro de Buen Amor*» para la cual el análisis del texto sería solamente una *conditio sine qua non*.

Resumo en dos puntos los resultados de mi conferencia:

1) La posibilidad de interpretación «exclusivista» de un texto está hoy día refutada como mera ilusión ingenua por los resultados de la lingüística.

2) Por tanto, una ciencia literaria que merezca su nombre —i. e., que comporte conclusiones intersubjetivas— debe enfocar las diversas reacciones de los lectores y sus condiciones históricas, de las que el mismo texto representa únicamente un punto de partida.

Los textos medievales cuyo contenido para nosotros ya ha perdido todo carácter normativo, cuyos criterios internos (i. e. tipos de probabilidad, relaciones entre aspectos formales y semánticos, etc.) son bastante distintos de los de la literatura actual, y que ya disponen de cierta «tradición de recepciones», son más aptos que sus sucesores modernos para demostrarnos qué preguntas nosotros como «lectores científicos» debemos dirigir al texto para obtener de él respuestas que hoy puedan considerarse como científicas (28).

HANS ULRICH GUMBRECHT

Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität
775 Konstanz
ALEMANIA FEDERAL
(Postfach 733)

(26) En cuanto a este problema de la sincronía, véase el término «Erwartungshorizont des Publikums» a lo largo del libro *La actual ciencia literaria alemana*, mencionado en la primera nota.

(27) Desde luego el resultado de este artículo también obedece a tal lógica: depende de una pregunta, la cual representa el punto de vista de la estética recepcional.

(28) Doy gracias a mi amigo G. Domínguez León por la ayuda lingüística que me ha prestado en la redacción de este trabajo.

CIENFUEGOS EN LA ACADEMIA

A Dámaso Alonso,
maestro y amigo.

Cuando, en 1799, presenta Nicasio Alvarez de Cienfuegos su candidatura a la Academia, era ya un poeta conocido y estimado. Un año antes había publicado, con éxito, la primera edición de sus *Poesías,* en un volumen impreso en la Imprenta Real, que comprendía, además de sus poesías, sus obras dramáticas. Por otra parte, algunos de sus dramas se habían estrenado en los teatros madrileños, como *Idomeneo,* que se estreno en el teatro del «Príncipe» el 9 de diciembre de 1792, y *Zoraida,* en el teatro de los Caños de Peral el 28 de junio de 1798.

Para darse a conocer a los académicos, Cienfuegos se presentó al premio de Poesía convocado por la Academia en enero de 1799, al que había que optar con una tragedia original. Cienfuegos envió su drama *Pitaco.* En su Junta del 3 de enero, la Academia nombró un jurado constituido por los académicos señores Silva, Valbuena, Navarrete, Villanueva, y Flores. Se presentaron diez tragedias, de las cuales el jurado destacó tres, las tituladas *Eponina, La muerte de Asdrúbal,* y *Pitaco,* pero declarando —el señor Silva— que «las mismas tenían cada una de ellas algunas partes bien desempeñadas, y se notaban en ellas cosas recomendables, manifestando en voz los reparos y defectos que habían notado en ellas los individuos de la Junta después de un examen prolijo y detenido; que aunque había habido alguna diversidad en cuanto a algunos de éstos y en cuanto al mérito respectivo de ellas, y su antelación, pero que todos uniformemente habían convenido en que en el estado en que se habían presentado no habían cumplido con su objeto, ni eran acreedoras al premio a que aspiraban: Por estas razones —continúa el informe del Jurado— y por las repetidas instancias que hicieron algunos de los vocales de la expresada Junta, se difirió el resolver sobre esta materia hasta que el señor Presidente señalase para ello, a fin de que el que gustase tuviese tiempo de leer estas piezas, y examinarlas menudamente y con la detención que le pareciese» (1).

(1) Actas de la Academia. Junta del jueves 14 de marzo de 1799.

Según Menéndez Pelayo, si la Academia no premió *Pitaco*, «fue por encontrarla demasiado revolucionaria, aunque en desquite abrió las puertas a su autor» (2). Que *Pitaco* tenía algún pasaje poco ortodoxo era certísimo, pero no se explica que si ese fue el motivo de su rechazo, la Academia premiara en cambio a su autor haciéndole académico. En todo caso, en septiembre de 1799, solicitó Cienfuegos su ingreso en la Academia. En la Junta celebrada el jueves 19 de septiembre de 1799, presidida por el director marqués de Santa Cruz, leyó éste el Memorial de Cienfuegos pretendiendo ser admitido en la Academia. Se procedió a la votación secreta, y «por uniformidad de votos» salió elegido Cienfuegos «en la clase de académico honorario».

En la Junta del jueves 24 de octubre, tomó Cienfuegos posesión de su plaza de académico honorario, «dando gracias a la Academia por su admisión a ella, por medio de una oración que leyó con este motivo». Esta oración no es sino su discurso de ingreso, que se conserva por haber sido publicado en las *Memorias de la Academia Española* (tomo I, Madrid 1870, pp. 352-367). Allí figura como leído el 20 de octubre de 1799, en lugar del 24, como consta en los libros de actas de la Academia.

Pronto pasó Cienfuegos a ser académico supernumerario, que era la escala siguiente a la de honorario en la carrera de académico. En efecto, en el acta correspondiente a la Junta del 29 de octubre —que es la siguiente a la de su ingreso—, leemos que «la Academia, teniendo presente que el señor Cienfuegos tiene su domicilio en Madrid, y que puede emplearse con grande utilidad en los trabajos académicos, le pasó a la clase de supernumerario».

En la Junta del 19 de noviembre, presentó Cienfuegos para la Biblioteca de la Academia un ejemplar de su *Elogio del Sr. Almarza, Tesorero de la Sociedad Patriótica de Madrid*, y la Academia le manifestó su agradecimiento.

En los primeros tiempos de su nombramiento de académico, Cienfuegos asiste con frecuencia a las Juntas. Le vemos presente en las del 31 de octubre, 7, 19, 26 y 28 de noviembre, y 2 y 10 de diciembre de 1799. En algunas de ellas, es lector de cédulas de corrección de las voces estudiadas por la Academia. Con la misma frecuencia asiste a las Juntas del año 1800. En la del 22 de julio de ese año, fue nombrado Cienfuegos para la comisión de lectura de las obras que optan al premio de Poesía convocado por la Academia, junto con los académicos señores Silva, Alamanzón, Navarrete, y Flores. En la Junta

(2) Menéndez Pelayo: *Heterodoxos*. V. edición del CSIC. En el artículo que dedica Menéndez Pelayo a Cienfuegos en su *Biblioteca de Traductores españoles*, habla de las *ideas republicanas* de *Pitaco* como el motivo de que esta obra no fuese premiada por la Academia.

del 30 de diciembre, presenta Cienfuegos a la Academia un informe favorable a la reimpresión de la obra de José López de la Huerta *Examen de la posibilidad de fijar la significación de los sinónimos de la lengua castellana*, con cuyo dictamen se conformó la Academia.

Una sesión académica interesante fue la celebrada el 13 de enero de 1801. A ella asistió el ciudadano Arnault (3), individuo del Instituto Nacional de Francia, y director de Instrucción Pública, quien leyó un elocuente discurso de salutación. La Academia, por unanimidad, le nombró académico honorario, y en su obsequio leyó Cienfuegos, en la misma sesión, su «Oda al sepulcro de una amiga», «que casualmente había compuesto en estos días», según leemos en el acta correspondiente, «la cual mereció el elogio y aplausos de todos sus compañeros». En la Junta del 27 de enero, la Academia acordó editar a su costa el discurso del ciudadano Arnault (4).

Hasta noviembre de 1801 no es elegido Cienfuegos académico de número. En efecto, en la Junta del 3 de noviembre de ese año, por fallecimiento del conde del Carpio, la Academia nombra a Cienfuegos para ocupar su vacante como académico de número, correspondiéndole ocupar el sillón U. Y en diciembre, en la Junta del día 22, es designado nuevamente para formar parte de la Comisión encargada de juzgar las obras que se presenten al premio de Poesía convocado por la Academia, y asimismo de la que ha de fallar los premios de Gramática.

En 1802 asiste todavía Cienfuegos con bastante regularidad a las Juntas. En enero asiste a las ocho que se celebran. En la del 2 de febrero, la Academia da cuenta del fallecimiento de su director, el marqués de Santa Cruz, y Cienfuegos es designado para hacer el correspondiente Elogio u oración fúnebre. Dos días más tarde, en la sesión del 4 de febrero, tiene lugar la votación para el nuevo director, y es elegido don Pedro de Silva. En los meses siguientes, de abril a agosto, debió de estar Cienfuegos muy ocupado con otros trabajos,

(3) Antoine-Vincent Arnault (1766-1834), poeta y autor dramático francés, amigo y protegido de Napoleón, que le nombró director de Instrucción Pública y de los Teatros. En 1801, Luciano Bonaparte, nombrado embajador en Madrid, le llevó en su séquito a la capital de España. Arnault no perdió el tiempo. Al año siguiente logró que le estrenaran en Madrid, en el teatro de los Caños de Peral, su drama *Blanca o los venecianos*, que se representó desde el 16 de septiembre de 1802 al 24 de septiembre del mismo año, según leemos en el *Diario de Madrid* de esas fechas. El traductor fue don José María Carnerero. Otra versión del mismo drama, o acaso la misma, firmando don Teodoro de la Calle, fue publicada en Madrid, según anuncio del mismo *Diario* el 23 de noviembre de 1802. La versión castellana del drama de Arnault, y la representación misma, provocó una extensa polémica en el *Diario de Madrid* desde diciembre de 1802 a abril de 1803. Sobre la estancia de Arnault en Madrid tenemos un trabajo en preparación.

(4) El librito, en linda edición, fue impreso por la viuda de Ibarra, en Madrid, 1801, conteniendo el texto francés del discurso de Arnault y la versión castellana del mismo, hecha por el académico don Pedro de Silva.

pues no asiste a ninguna sesión. Por fin en la sesión del 5 de noviembre, leyó el Elogio fúnebre del marqués de Santa Cruz. La Academia acordó que se imprimiera a su costa, y nombró para su revisión a los señores Canseco y Valbuena. Finalmente, en la sesión del 7 de diciembre, Cienfuegos da cuenta a la Academia de que el rey se había dignado concederle una plaza de oficial de la Secretaría de Estado, y la Academia —según leemos en el acta correspondiente— «celebró mucho esta noticia, manifestándoselo así a dicho señor y dándole al mismo tiempo la enhorabuena».

A partir de este momento, ya porque su nuevo cargo le ocupara mucho tiempo, ya porque con él podía justificar sus ausencias, Cienfuegos va poco por la Academia. Probablemente se aburría en aquellas sesiones monótonas. En todo el año 1803 sólo asiste a cuatro sesiones. En una de ellas por cierto, la del 22 de septiembre, la Academia acordó no admitir en la clase de académicos supernumerarios «a ningún individuo honorario o pretendiente extraño sin que conste tener domicilio y establecimiento fijo en Madrid».

También en 1804 falta muchísimo. Sólo acude a cuatro o cinco sesiones en todo el año. En una de ellas, la del 4 de octubre, la Academia le nombró de la Comisión encargada de la impresión de las obras de don Pedro López de Ayala, junto con el académico señor Flórez. Al año siguiente, 1805, sólo asiste Cienfuegos a una sesión, la del 29 de enero. Es la última Junta a la que acude. Y en ella, se le nombra para la censura y dictamen de la obra *Rudimentos de Gramática castellana* del escribano de gobierno don Bartolomé Muñoz. En la Junta del 2 de mayo, el secretario dio cuenta de que «el señor Cienfuegos le había devuelto la Gramática Castellana de D... Puig, que el Consejo había remitido a la censura de la Academia, y ésta a la de aquél; y que le acompañaba la que había formado de la expresada obra, porque habiendo Su Majestad creado un nuevo Juzgado de imprentas con inhibición del Consejo, creía que era inútil el expresar su dictamen sobre este punto, y la Academia conformándose con este parecer acordó que se devuelva ésta y las demás obras que estén remitidas a su censura, sin expresar dictamen».

Extraño es que Cienfuegos no asista a ninguna Junta en los dos años siguientes. Ni en 1806 ni en 1807 encontramos su nombre en las Actas de las sesiones. Sin embargo, en la Junta del 13 de enero de 1807 aún es designado por la Academia para que dé dictamen sobre una traducción francesa de algunas poesías de Lope de Vega, hechas por el Marqués de Aguilar, y enviada con oficio del ministro de Estado, don Pedro Ceballos, «pidiendo se le informe si el traductor es acreedor por esa obra a la gracia de Académico supernumerario».

Por esta noticia comprobamos hasta qué grado de decadencia había llegado la Academia. Ceballos admitía la posibilidad de que una mera traducción al francés de unas poesías de Lope fuese mérito suficiente para ingresar en la Academia. Esa decadencia es por otra parte patente, con sólo recordar los nombres de los académicos que la integraban en aquellos años: ninguno de ellos, salvo Cienfuegos, ha pasado a la posteridad. He aquí los nombres de los académicos que asisten a las Juntas de 1803: don Pedro de Silva, director; don Ramón Cabrera, don Casimiro Flórez Canseco, don Manuel de Valbuena, don Joaquín de Flores, don Francisco Berguinzas, don Antonio Romanillos, don Vicente Arnao, don Juan A. Alamanzón, don Lorenzo Carvajal y don Manuel de Abella. A ellos se unen, en 1804, don Diego Clemencín, que fue después compañero de Cienfuegos en la redacción de la *Gaceta Oficial*, y don Juan Pérez Villamil.

Pero la decadencia de la Academia venía de más atrás. Y no conocemos testimonio más revelador de ella que la carta de don Nicolás Moratín a don Eugenio de Llaguno, en respuesta a las instancias que éste le hacía para que solicitara ingresar en la Academia, asegurándole que sería admitido inmediatamente en ella. La carta —anterior por lo menos a 1799, fecha en que muere Llaguno— se nos ha conservado por su hijo, don Leandro Moratín, quien la publicó en la biografía de su padre que figura como introducción —anónima— en la edición de *Obras póstumas* de don Nicolás Moratín (Barcelona, 1821). He aquí los argumentos de don Nicolás:

> Ninguno se mete monje de San Benito si la regla de San Benito no le gusta. A mí no me agradan los reglamentos de la Academia, y mientras no se hagan otros, no seré yo miembro de aquel cuerpo. El sólido mérito debe hallar abierto el paso a las sillas académicas, señor don Eugenio; no ha de facilitarle el favor ni la súplica. La Academia, si ha de valer algo, necesita de los sabios, y éstos para nada necesitan de la Academia. No puede concebirse absurdo más torpe que el de exigir un memorial de los aspirantes: como si se tratara de pretender un estanquillo. Aun por eso nuestras congregaciones literarias significan tan poco en la Europa culta. Cualquiera que repase la lista de sus individuos (exceptuando unos pocos) creerá que está leyendo la de los Hermanos del Refugio. Esta escasez de hombres de mérito no se suple con bandas ni toisones, que allí no son del caso: tales dijes parecen muy bien al pie del trono; pero en una corporación científica son cosa intempestiva, ridícula, incómoda. Tan injusto me parecería ver a Ayala con la gran Cruz de Carlos III y la casaca de Gentilhombre, por haber escrito *La Numancia*, como me lo parece ver que a un ignorante le hagan académico porque se llame Osorio, Manrique o Téllez Girón. Mientras estas equivocaciones no se remedien (vuelvo a repetirlo), mientras no se

hagan nuevos Estatutos, nuestras Academias servirán sólo de aparentar lo que no hay, y de añadir una hoja más a la Guía de Forasteros.

Volviendo a Cienfuegos, no puede extrañarnos que en 1808 no asista a las Juntas que celebra la Academia. Año trágico y crítico para los académicos, que celebran en él muy pocas sesiones. En la del 22 de marzo, con motivo de la exaltación al trono de Fernando VII, se encargó la oración gratulatoria al académico señor Navarrete, quien la leyó en la Junta del 12 de abril. Lo curioso es que en la Junta del 10 de mayo no se hace la menor alusión al levantamiento popular del día 2 contra los franceses. Como si nada hubiese ocurrido, dando muestras de serenidad y continuidad en el trabajo, los académicos estudian en esa sesión varias cédulas de corrección y examinan las voces *pelota* y *pelote.* Pero pronto se agrava la situación y se interrumpen las sesiones. La última que se celebra es la del 20 de noviembre de 1808. Y ya no se reúnen más los académicos hasta dos años después, pasada la tormenta, el 6 de septiembre de 1810, en que se celebra una Junta presidida por don Bernardo de Iriarte, a la que asisten Meléndez Valdés —como académico honorario—, don Ramón Cabrera, don Martín Fernández Navarrete y don Juan Ramírez Alamanzón.

JOSE LUIS CANO

Avda. de los Toreros, 51
MADRID-28

MINIMA Y MAXIMA HISTORIA DE LA MEDICINA

Dámaso Alonso, varón de muchas almas: el gran filólogo, el gran poeta... Pero de cuando en cuando, llamado por la vida de un mínimo, casi desconocido personaje, el gran filólogo y gran poeta lía su petate, moviliza a su Eulalia y se instala en la penumbra de un archivo provinciano para conocer o buscar por sí mismo papeles que le den fe o noticia de un «pequeño hecho» relativo al personajillo en cuestión. Al Dámaso seducido por el primor de lo menudo y vulgar quiero dedicar estas reflexiones mías sobre la historia provinciana o local de la Medicina (P. L. E.)

Nuestro problema es el siguiente: ¿en qué medida y —sobre todo— de qué manera pueden tener importancia para la historia universal de la Medicina las investigaciones historiográficas limitadas a estudiar lo que el saber y el quehacer de los médicos fueron en tal aldea, tal ciudad, tal región o tal país?

Hay casos en que la respuesta salta a la vista del más miope: aquellos en que la obra realizada en la ciudad, la región o el país de que se trate pertenece como parte integral, para decirlo al modo escolástico, al nivel estelar de la historia de la medicina. Quien estudie lo que durante el siglo XVI hicieron los médicos de Padua, no hará sino mostrar lo que fue una muy considerable porción de la Medicina del Renacimiento; por tanto, recordar una etapa y una fracción del pasado de la Medicina que hoy se halla vigente en toda la extensión de nuestro planeta. Lo mismo cabría decir, *mutatis mutandis*, del París o del Berlín del siglo XIX, y mucho más deberá decirse si de ese París y ese Berlín pasamos a la Francia y la Alemania de que París y Berlín eran entonces capitales.

El problema que en tales casos se presenta al historiador consiste en descubrir de qué modo la Medicina hecha en la ciudad o el país en cuestión se engarza con las restantes partes de esa totalidad que antes he denominado «historia estelar de la Medicina»; modo que en determinadas ocasiones será la mera yuxtaposición complementaria y en otras la conexión unitaria y sistemática. Mera yuxtaposición complementaria hay, por ejemplo, entre la anatomía patavina de Vesalio y la cosmología germánica de Paracelso, o entre el sistema médico de Stahl y el sistema médico de Boerhaave. Existe, en cambio, una secreta conexión unitaria y sistemática —el pensamiento nosológico de Virchow sería, creo yo, el necesario eslabón intermedio— entre la patología fisiopatológica de los alemanes Wunderlich, Traube y Frerichs y la patología anatomoclínica de los franceses Charcot, Potain y Cornil.

Pero no es éste nuestro tema. Porque de lo que ahora se trata es de saber qué importancia pueden tener para la historia universal de la Medicina las investigaciones historiográficas de carácter local, regional o nacional, cuando la obra realizada en la localidad, la región o el país de autos no es, en el rigor de los términos, parte integral de la medicina estelar de la época estudiada; con otras palabras, cuando del egregio nivel de un Virchow o un Charcot descendemos al nivel mucho más modesto de los prácticos rurales o suburbanos de la época de uno y otro, y cuando del París de Napoleón I o del Berlín de Guillermo II pasamos a la Grazalema del reinado de Fernando VII o al Vitigudino del tiempo de Alfonso XII. Más breve y geográficamente: cuando desde las más altas cimas bajamos a los más humildes valles de la historia del saber y el quehacer de los médicos.

Así planteada la cuestión, tres respuestas veo posibles, correspondientes a otras tantas doctrinas historiológicas: la historia como «historia de las ideas» o, si se quiere, de los grandes sucesos mentales; la historia como «historia de las sociedades» o, si así se prefiere, de los grandes hechos sociales; la historia, en fin, como una articulación complexiva y más o menos sistemática de grandes ideas y pequeñas ideas y de grandes hechos sociales y pequeños hechos sociales: la «historia integral».

Considerada como «historia de las ideas» —la *Ideengeschichte* de ciertos historiólogos alemanes del primer tercio de este siglo; una visión del pasado cuyo ideal sería la «historia sin nombres»; ¿en qué consistirá la de la Medicina? Evidentemente, valgan estos epígrafes como ejemplo, en la descripción sucesiva y sistemática de lo que fueron entonces y son ahora para nosotros la morfología arquitectónica del Renacimiento, la estequiología fibrilar, la fisiología experimental y mensurativa, la iatromecánica, la patología anatomoclínica, y así en lo tocante a las restantes líneas maestras y líneas menores del pensamiento biológico y médico. Y así considerada la historia de la Medicina, ¿qué importancia podrá tener lo que en el siglo XVII, o cuando sea, pensase o hiciese un humilde médico en un hospitalillo de Grazalema o junto al lecho de un enfermo de Vitigudino? Desde su altura olímpica, un historiador de la Medicina así orientado responderá con arrogancia y sin vacilación: «¿Importancia? Ninguna.» El destino histórico de ese médico de Grazalema o de Vitigudino sería haber existido, conforme a la expresión de Sartre, *de trop pour l'éternité;* en haber sido un ente humano históricamente inútil. Como a los cisnes de la retórica modernista, a la erudición local habría que retorcerle el cuello; así lo impondrían de consuno la seriedad, el nivel y la interna economía del verdadero conocimiento histórico.

Demos un paso más, y consideremos la historia de la Medicina como «historia del ingrediente médico de la sociedad». Ahora seguirá hablándose, por supuesto, de morfología arquitectónica, estequiología fibrilar, iatromecánica, etc.; pero a la adecuada descripción de lo que cada uno de estos epígrafes significa se añadirá lo que desde un punto de vista a la vez técnico, económico, político y administrativo está siendo la asistencia médica cuando se hace esa anatomía y se elabora esa iatromecánica, y esto tanto en los centros y en las ciudades donde tales hazañas acontecen como en los hospitalillos de Grazalema y en las viviendas rurales de Vitigudino. Más aún: el historiador tratará de saber con datos —a la postre, estadísticos— cómo la situación social en que tales invenciones científicas surgen y cobran diaria realidad tales hechos asistenciales, condiciona o determina el contenido y la forma de aquéllas y de éstos. No es poco, ciertamente. Pero el pensamiento y la acción de nuestros mediquitos de Grazalema o de Vitigudino ¿a qué quedarían en tal caso reducidos? Indudablemente, a la condición de meros datos numerales complementarios y accesorios; porque los datos estadísticamente importantes y significativos, aquellos sobre los cuales la construcción y la descripción del historiador principalmente se basan, son y deben ser los relativos a los lugares en que la gran historia se hizo: el hospital y la ciudad de París o de Berlín, el hospital y la población industrial de Manchester o de Essen, y así sucesivamente. Tampoco mirados desde este punto de vista quedan muy bien parados los temas locales y nacionales, cuando la Medicina en ellos tratada no llega a ser, ni intelectual ni asistencialmente, parte integral de la grande y universal historia del arte de curar.

Queda ahora la tercera actitud historiológica, la «historia integral», y la respuesta a nuestro problema que a ella corresponde. Llamo «historia integral» —más exactamente habría que llamarla «historiografía integral»— a la que, repetiré lo dicho, trata de presentar el pasado como una articulación complexiva y más o menos sistemática de grandes ideas y de pequeñas ideas y de grandes hechos sociales y pequeños hechos sociales; enumeración a la que sería necesario añadir, para que el adjetivo «integral» quedase por completo justificado, las grandes y las pequeñas esperanzas y las grandes y pequeñas dilecciones, cuando unas y otras no tienen como titular un simple individuo, sino un grupo social suficientemente amplio y representativo. Y puesto que tal actitud es la mía, deberé decir con cierto pormenor cómo desde ella y con ella pueden ser entendidos y valorados en nuestra común disciplina los estudios historiográficos de ámbito local, regional o nacional.

Permítaseme que acometa mi empeño partiendo de dos textos más literarios que científicos o, quizá mejor, más ensayísticos que metodológicos. Uno es de Unamuno y otro de Azorín, y ambos proceden de un común sentir: la repulsa de una historia tradicional y exclusivamente atenida a las «hazañas», gloriosas o dolorosas, de los españoles, y la apetencia de otro modo de contemplar el destino histórico de España, en el cual se viese ante todo lo que en ese destino es la «intrahistoria», así Unamuno, o lo que en su curso visible son los «menudos hechos», así Azorín. Los historiadores, escribe aquél en una carta a Ganivet, «han atendido más a los *sucesos* históricos que pasan y se pierden que a los *hechos* subhistóricos que permanecen y van estratificándose en profundas capas. Se ha hecho más caso del relato de tal o cual hazañosa empresa de nuestro siglo de caballerías que de la constitución rural de los repartimientos de pastos en tal o cual olvidado pueblecillo». Bajo la historia de los *sucesos fugaces* se hallaría la intrahistoria de los *hechos permanentes,* y ésta es la que prefiere don Miguel. Azorín, por su parte, nos dice en *Tiempos y cosas:* «No busquéis el espíritu de la historia y de la raza en los monumentos y en los libros; buscadlo en estos obradores; oíd las palabras de estos hombres; ved cómo forjan el hierro, o cómo arcan las lanas, o cómo labran la madera, o cómo adoban las pieles. Un mundo desconocido de pequeños hechos, relaciones y tráfagos aparecerá ante vuestra vista, y por un momento os habréis puesto en contacto con las células vivas y palpitantes que crean y sustentan las naciones». Los que Unamuno llamó *hechos permanentes* vienen a ser ahora esos *menudos hechos* o *pequeños hechos* de que nos habla la estética de Azorín.

Tomados por modo exclusivo, el método y la meta que esos dos textos proponen al historiador me parecen a mí y parecerán a todos harto insuficientes. Hace ya muchos años dije por qué. Pero tanto el uno como el otro nos invitan a considerar en su más concreta realidad —claro está, si los documentos nos lo permiten— la existencia y la actividad de nuestros mediquitos de Grazalema y Vitigudino, y tal es la razón por la cual he querido hacer de ellos punto de partida de mi reflexión. La cual, pasando sin más preámbulos *in medias res,* no debe ser otra cosa que la respuesta a las dos siguientes interrogaciones: 1.ª En el caso de que los estudios históricos de carácter local, regional o nacional se refieran a localidades, regiones o naciones donde la medicina que se haya hecho no sea parte integral de la grande y universal historia de arte de curar, ¿que requisitos deberán aquéllos cumplir para que el cultivador riguroso de esta historia pueda tomarlos en consideración? 2.ª Elaborados por un erudito local o realizados por el mismo, ¿qué sentido y que importancia poseen los estudios historiográficos locales,

regionales o nacionales para el historiador de la Medicina, si la historia de ésta es por él entendida de un modo real y verdaderamente universal?

I. Primera cuestión: enunciar y describir los requisitos de una historia médica local, regional o nacional —cuando tal historia es, como diría José María López Piñero, «deslucida»—, para que el historiador general de la Medicina pueda en cuanto tal utilizarla; empeño que nos obliga a una metódica tarea previa, la de considerar desde la Medicina universal y estelar la entidad y la estructura de esa Medicina local —para mayor sencillez, ejemplifiquemos sólo en ella toda nuestra reflexión—, y nos propone en consecuencia una interrogación nueva: respecto de la gran Medicina universal, ¿cómo puede hallarse y cómo de ordinario se halla constituida una Medicina local que para los doctrinarios de la historia de las ideas en sí y por sí misma sea irrelevante o «deslucida»? O bien, siguiendo la línea de nuestros dos reiterados ejemplos: desde el punto de vista de la historia universal de la Medicina, ¿qué no era y qué era la que en 1880, valga esta fecha, se sabía y practicaba en Grazalema o en Vitigudino?

Esa Medicina no era, desde luego, la que presidida por los nombres de Virchow y de Frerichs se hacía entonces en Berlín, ni la que coronada por los de Charcot y Potain entonces se hacía en París. Respecto de una y otra, la Medicina de la Grazalema y el Vitigudino de 1880 —¡ojalá me dieran datos capaces de hacerme rectificar este juicio mío!— no podía la pobre ser más «deslucida». Pero así como, según la célebre y coreada sentencia, «también la gente del pueblo tiene su corazoncito», así los médicos de aquella Grazalema y aquel Vitigudino tenían sus saberes, poseían sus técnicas y actuaban según sus pautas asistenciales. Sin entrar, valga este ejemplo, en el pormenor de cómo ellos denominaban y trataban lo que ya para muchos era entonces una «fiebre tifoidea» —«dotienentería» la había llamado poco antes Bretonneau, en su casi rural Tours—, de lo que aquí y ahora se trata es de saber de manera formal y esquemática cuál es la estructura histórica de los saberes, las técnicas y los modos de la asistencia médica al enfermo, cuando unos y otras, repetiré machaconamente mi advertencia, distan de hallarse en el más alto nivel de su tiempo. Cuatro son, a mi modo de ver, los momentos integrantes de esa estructura.

1. Momento primero: el precipitado —o, como diría un viejo químico, el poso— de saberes, técnicas y modos de asistencia que antaño tuvieron validez universal y ya la han perdido en la situación histórica a que pertenece la Medicina local estudiada.

Ilustraré con un recuerdo personal esto que ahora digo. En mi infancia oí más de una vez decir a un viejo de mi pueblo natal —poblado de bastante menor porte, debo confesarlo, que la Grazalema y el Vitigudino de mi letanía— que, cuando él era joven, el médico del lugar solía terminar su visita domiciliaria a los enfermos de «calenturas», confuso y complejo grupo nosológico en el que sin duda entrarían las fiebres tíficas y las fiebres paratíficas, las melitococcias, las tifobacilosis y quién sabe cuantas otras especies morbosas, con estas palabras rituales: «La enfermedad sigue su curso. Conque lo dicho: raíz de agramen, segunda agua de cebada y, si se ve que es necesario, una ayudita.» Debía ocurrir esto, según mis cálculos, entre 1870 y 1880. Lo cual, contemplado tan minúsculo suceso desde el nivel de la Medicina que antes he llamado «universal» y «estelar», nos hace ver dos hechos, dos menudos hechos, en el decir de Azorín, tocantes al momento estructural de la Medicina local y deslucida que ahora estoy considerando: 1.º La terapéutica de ese médico de mi pueblo natal no mostraba conocer que, varios decenios antes, uno de los creadores de la Medicina estelar de su época, Graves, había descubierto la conveniencia de alimentar a los febricitantes. *He fed fevers*, «alimentó a los febricitantes», solía decir él, bromeando —como tan de coro sabían hace años los estudiantes nutridos en el manual de Garrison—, que muy bien podría ser el epitafio de su tumba. Práctica dietética ésta, añadiré en inciso, por cuya implantación entre nosotros todavía habían de batirse Madinaveitia y Marañón, durante la segunda década de este siglo. 2.º En la terapéutica de nuestro hombre perduraban vigentes, como un duradero, tenaz precipitado de saberes y técnicas antaño vigentes en la Medicina estelar y ya de ella abolidos, la tisana o decocción de cebada que tan viva y razonadamente elogia el autor del escrito hipocrático *Sobre la dieta en las enfermedades agudas*, eficaz recurso dietético-medicamentoso a los ojos de ese autor y de los millares y millares de médicos que durante siglos y siglos seguirán empleándolo, y por otra parte la práctica repetida del lavado intestinal, seguramente con uno de esos clísteres metálicos de la vieja iconografía médica, de que tan devotos fueron tantos y tantos clínicos «estelares» de los siglos XVII y XVIII.

Con esa doble cara negativa y positiva —lo que en una Medicina local y retrasada no hay e históricamente podría haber; lo que en esa medicina hay como reliquia pertinaz de situaciones del saber médico pretéritas y ya periclitadas—, el mínimo hecho ahora aducido nos refiere con suma claridad a tantos y tantos más a él semejantes. *Ex ungue, leo*, solían decir los antiguos. Mucho más modestos que ellos, porque así lo exigen a una la pequeñez del ejemplo elegido y la realidad

por él ejemplarificada; esto es, la novedad que no hay y la vetustez que perdura en las medicinas locales «deslucidas», nosotros nos contentaremos diciendo: *Ex cauda, mus.*

2. Momento segundo: la presencia —íntegra o parcial, correcta o deformada— de saberes, técnicas y modos de asistencia pertenecientes a la «medicina estelar» de la época a que la medicina local estudiada corresponde, y vigentes ya, por tanto, de un modo universal.

Si para ilustrar mi pensamiento antes me valí de un recuerdo personal, recurriré ahora a un módico y lícito ejercicio de imaginación. Merced a ésta, instalémonos por un momento en la Grazalema de 1845 ó 1850; y en medio del pintoresco, todavía romántico mundo rural andaluz que por entonces veía y describía Próspero Merimée, acaso encontremos un médico que algunos años antes se ha formado en Cádiz y allí ha aprendido de Lasso de la Vega el empleo del estetoscopio para el diagnóstico de las afecciones cardio-pulmonares. Es muy posible, cómo desconocerlo, que en la práctica médica de nuestro hombre falten no pocas de las novedades a la sazón vigentes en los hospitales de París, Viena o Londres, y perduren algunas vetusteces ya tan arrumbadas históricamente, que al parisiense Louis, al vienés Skoda y al londinense Bright, ni por asomo les ocurriría pensarlas o hacerlas. Pero esa utilización del estetoscopio por nuestro hipotético y verosímil mediquito de aquella Grazalema, ¿no es por ventura un hábito diagnóstico perteneciente a la medicina entonces más estelar y más actual? Un examen atento de cualquier medicina local de un país cuya cultura no sea —digámoslo con la pésima e inevitable palabra habitual— «primitiva», nunca dejará de mostrarnos ingredientes de aquélla más o menos análogos al que con tan bien fundada pretensión de verosimilitud acabo de imaginar.

Supuesto tal caso, una cuestión surgirá inmediatamente en la mente del historiador, local o no, a quien además de los puros hechos documentales preocupen los mecanismos determinantes de esos hechos: ¿cómo la novedad de que se trate ha llegado a la localidad cuya medicina se estudia? Necesariamente local, pero ya no aldeana, porque ahora ya es «estelar» el nivel de su punto de partida, una fina investigación erudita y sólo ella habrá de darnos la oportuna respuesta.

3. Momento tercero: la invención local no relevante e influyente; una novedad localmente inventada, que por la razón que sea —su escasa importancia, la mala fortuna del inventor respecto a los medios de difusión de su pequeña hazaña personal, la deficiente receptividad del mundo en torno—, no llega a conseguir eco ni vigencia en la literatura médica de la época.

La historia de la medicina y de la ciencia no es parca en olvidos, a veces bien prolongados, de hallazgos e invenciones que luego habían de juzgarse importantes: la auscultación inmediata del tórax, que menciona el escrito hipocrático *Sobre las enfermedades* y no será redescubierta hasta que Corvisart, veintidós siglos más tarde, tenga por su cuenta esa misma idea; la descripción de la circulación menor por Ibn-an-Nafís, olvidada en los archivos de El Cairo y reconquistada trescientos años después por nuestro Serveto, sin la menor sospecha del precedente árabe; las regularidades de la herencia que hoy llamamos mendeliana, dormidos en la historia local de Brünn, pese a la imprenta, hasta que Tschermack, Correns y de Vries les dieron verdadera publicidad a comienzos de nuestro siglo; tantos más.

Pues bien: imaginemos que un historiador «local», *sit venia verbo*, de la medicina de Cnido —puesto que cnidio parece ser el escrito *sobre las enfermedades*— hubiese llamado la atención acerca de la tan añeja y tan abandonada práctica de la auscultación inmediata; o que a un médico cairota del siglo XV se le hubiera ocurrido husmear en los empolvados manuscritos de su ciudad y dar al aire, allí y en Occidente, lo que sobre el movimiento de la sangre torácica había afirmado dos siglos antes el entonces desconocido Ibn-an-Nafís; o, en fin, que un erudito municipal del Brünn de 1890 tiene la idea de recopilar toda la ciencia hasta entonces hecha en su pequeña ciudad ¿No es cierto que, en los tres casos, la historiografía local habría descubierto novedades no conocidas por la medicina y la ciencia «estelares» de la época, soberanamente dignas de figurar en ella y acaso en un primer momento desdeñadas por sus más conspicuos titulares?

Con sobrada razón se dirá que no parece probable encontrar perlas tan morrocotudas como las citadas en los viejos papeles de Grazalema y Vitigudino, ni siquiera en los de villas y ciudades de bastante más fuste que una y otro; pero, ya que no verdaderas perlas, humildes aljófares si será posible descubrir acá o allá, si la pesquisa es empeñada y es fino de vista el pesquisidor: una observación clínica aguda y anticipada; una modesta técnica operatoria original, acaso suscitada por tal o cual necesidad urgente, por aquello de que, como en los viejos seminarios se decía, *intellectus apretatus, discurrit qui rabiat;* un fármaco quién sabe si eficaz y hasta entonces no empleado; un sistema de asistencia médica colectiva que sin pretensiones mayores se anticipe originalmente a otros que con muchas más campanillas figuran en los libros de historia. ¿Quién puede impedirnos pensar que juntos los vecinos y los médicos de Grazalema, Vitigudino u otra villa semejante decidieron un día iniciar una organización de los servicios asistenciales, sin la menor trascendencia universal, desde

luego, pero de algún modo precursora del *zemstvo* ruso o de las *Krankenkassen* tudescas? Sí, la investigación historiográfica de ámbito local —y no digamos la de ámbito regional o nacional, aunque la región o la nación a que se consagre se hallen muy lejos de ser médicamente estelares— ¿puede descubrir novedades que de alguna manera y en alguna medida enriquezcan el contenido de la historia estelar y universal de la medicina.

4. Momento cuarto: la concreta expresión de modos de pensar, sentir u obrar relativos a la Medicina, que de algún modo puedan ser considerados como «universalmente médicos» o «universalmente humanos».

Todo «lo humano» —y por consiguiente todo «lo médico»— se halla modulado en su concreta realidad por las varias situaciones histórico-sociales en que la realidad o la actividad en cuestión cobran existencia empírica; sin referencia a tales situaciones, «lo humano» nunca pasará de ser una nota esencial o una abstracción metódica. El pensamiento, la capacidad de pensar, constituye, sin duda, una nota esencial de la realidad del hombre; pero del «pensamiento humano» sólo puede hablarse, o bien por abstracción, investigando fenomenológicamente lo que siempre es el pensar, cualesquiera que sean los modos particulares de hacerlo, o bien describiendo la índole y la estructura concretas de cada uno de tales modos, el primitivo, el medieval, el matemático, el técnico-mecánico, el financiero, etc., esto es, teniendo a la vista las maneras típicas —a la postre, también abstractas, porque el «pensar matemático» no ha sido el mismo en el caso de Euclides, en el de Leibniz o en el de Riemann— o las situaciones histórico-sociales en que el pensar del hombre se ha realizado.

Nada más cierto. Librémonos sin embargo de creer, viniendo a nuestro problema, que, dentro de una determinada situación histórica o social, sólo en los niveles estelares de la medicina pueden darse modos de pensar, sentir u obrar en verdad paradigmáticos respecto de lo que humana y médicamente esa situación sea. Al contrario: bajo forma de actitud o bajo forma de reacción, acaso sea justamente en los niveles locales de la asistencia médica donde tales modos paradigmáticos de pensar, sentir u obrar más vívida y aprensiblemente puedan ser observados y descritos. Aquí bien puede decirse sin retóricas reservas condicionales lo que con ellas decían —y a su lado Harvey, en el conocido proemio de su libro *De motu cordis*— los viejos humanistas: *parva licet componere magnis*.

Pero vengamos a dos aleccionadores ejemplos concretos. Estudiando la expresión del suceso en la prensa valenciana de la época, esto es, haciendo fina y minuciosa historiografía local, Pilar Faus ha

descrito un modo social de reaccionar a la última gran epidemia colérica, que a mi juicio puede muy bien considerarse como característico de la sociedad burguesa, ya incipientemente delineada en aquella Valencia. Buceando con sagacidad y buen método en los archivos de Orihuela, Luis García Ballester, por su parte, ha mostrado los rasgos principales de la reacción a la epidemia correspondientes al modo hispano-católico de la sociedad estamental del *ancien régime*. Léanse las publicaciones de ambos investigadores, y dígase si la historiografía local es o no es capaz de descubrirnos modos de obrar —en este caso, de reaccionar afectiva y socialmente— válidos para una ambiciosa visión histórica de la Medicina universal. Y algo semejante habría que decir, en otro orden de cosas, frente a las cuidadosas pesquisas médico-demográficas que en los registros civiles de Castellón de la Plana ha llevado a cabo el catedrático de Literatura José Luis Aguirre.

A lo indicado respecto de los modos de obrar y reaccionar en la esfera de «lo médico» —enfermedad, tratamiento, muerte *morbi causa*— añádase todo lo que respecto de los modos de pensar, sentir y situarse ante el mundo podría y debería decirse. Utilizando adecuadamente cuanto en relación con el tema puedan contener tantas y tan diversas fuentes, libros de hospitales, topografías médicas, memorias, periódicos, registros varios, crónicas, tradición oral, etc., las posibilidades de una historiografía médica local trabajada con sensibilidad y rigor son tan copiosas como sugestivas. Como homenaje a la ilustre memoria de mi amigo Américo Castro, déjeseme mencionar expresamente, entre ellas la concerniente al momento determinante de la historia que él propuso llamar, «vividura»: el modo habitual y peculiar con que cada pueblo se instala en la realidad —la realidad del mundo en torno, la propia realidad— y le confiere sentido y valor. Es evidente que la manera de vivir la enfermedad y la técnica médica pertenece esencialmente a su vividura propia. Y siendo esto así, ¿como no ver que es precisamente la historiografía médica nacional, regional y local aquélla que más próxima y seguramente nos hará ver esos hechos, si el historiógrafo sabe trabajar, repetiré la antes ya mentada exigencia, con rigor y sensibilidad? Porque el sentido que un grupo humano concede a la vida en general y a la propia vida sólo puede hacérnoslo patente —a través, eso sí, de los resultados de las más cuidadas estadísticas y bajo las formulaciones de la más alquitarada *Ideengeschichte*— un contacto muy próximo con las expresiones de todo orden, artísticas, intelectuales, religiosas, económicas, sociales, en que la vida del grupo humano en cuestión más directamente se realiza y manifiesta.

5. Conocemos ya los cuatro principales momentos que constituyen una medicina local —o regional, o nacional— más o menos distante de la estelaridad. Tenemos ante nuestros ojos, pues, las cuatro metas hacia las cuales deberá avanzar con autoexigencia y método una investigación médica local, si el investigador pretende que sus resultados dejen de ser erudición de campanario y se conviertan en materiales vivos y valiosos —*viventia, saxa,* «piedras vivientes» según la letra de un viejo himno litúrgico— para una edificación integral de la grande y general historia de la Medicina. Autoexigencia y método cuyo primer requisito, conviene decirlo, consistirá en elaborar la investigación local teniendo siempre a la vista, a manera de fondo y marco de referencia, varios tratados generales y varios estudios monográficos de esa historia de la Medicina que acabo de llamar grande y general.

II. Segunda cuestión: determinar el sentido y la importancia que para un historiador profesional de la Medicina —esto es, para los historiadores que habitual y profesionalmente se mueven en el elemento de lo que es universal y estelar en la Medicina misma— pueden y deben tener los estudios histórico-médicos locales, regionales, y generales, si han sido elaborados según arte.

Yo diría, para comenzar, que nos hallamos ante dos obligaciones recíprocas; en definitiva, frente a un particular ejemplo del principio jurídico *do ut des*. Para que sus estudios alcancen real y verdadero valor historiográfico, el historiador de una medicina local deberá elaborarlos teniendo siempre a la vista la medicina universal, y muy en especial la que corresponde a la época por él estudiada. Recíprocamente: para que sus saberes y sus investigaciones sean real y verdaderamente universales —esto es, para que alcancen auténtico valor en la línea por la cual han de moverse— el historiador profesional de la Medicina habrá de esforzarse por lograr que esos saberes y esas investigaciones lleguen siempre hasta el humilde nivel de las más diversas medicinas locales. ¿Para qué? ¿Cómo? Estos son ahora nuestros problemas.

¿Para qué el historiador profesional de la Medicina —desde los Haeser, los Neuburger, los Sudhoff y los Sigerist hasta los que en España cultivamos y practicamos su mismo oficio— debe procurar con ahínco que su visión histórica del arte de curar descienda hasta los modestos entresijos y recovecos de la Medicina regional y local? A mi entender, por tres razones principales.

1. Razón primera: El descubrimiento de la encarnación última —y, por consiguiente, plenaria— de los saberes que como historiador de la Medicina universal y estelar él posee en su mente.

La novedad intelectual u operativa que comienza siendo todo saber médico —la circulación mayor de la sangre en la mente de Harvey, el estetoscopio en la inteligencia, las manos y los oídos de Laennec, la visión neuronal del sistema nervioso en el cerebro y en la retina de Cajal— se encarna inicialmente, es decir, se hace parte integral de una vida humana concreta, en la persona misma de su descubridor. En lo que a Cajal se refiere, ¡qué bien se advierte esto leyendo con atención sus *Recuerdos de mi vida!* Más tarde esa novedad cobrará existencia concreta en las figuras estelares o semiestelares que inmediatamente la conocen y la aceptan, y de contarnos esto —bien sumaria y esquemáticamente, casi siempre— no suelen pasar, por extensos que sean, los trabajos y los manuales de Historia de la Medicina. Ahora bien: ¿podemos decir que conocemos de veras la historia de la novedad en cuestión, y por consiguiente la realidad histórica de su paulatina y plenaria encarnación, mientras no sepamos cómo ha llegado hasta las mentes de los médicos de Grazalema y Vitigudino, y cómo ha arraigado en ellas? ¿Cuándo y cómo, por ejemplo, el empleo del estetoscopio y la práctica regular de la termometría clínica fueron sucesivamente extendiéndose por las ciudades, las villas y las aldeas de España? Sin la adecuada respuesta a esta interrogación —una respuesta que sólo la investigación médica local puede ofrecer—, nunca los historiadores profesionales de la Medicina podremos decir que conocemos de veras la aventura histórica de la auscultación mediata o la universal difusión de la medición clínica de la temperatura. Doctrinas científicas, técnicas exploratorias o quirúrgicas, modos sociales de la asistencia médica; a todos estos campos puede ser aplicada esta misma e inobjetable reflexión.

2. Razón segunda: La obtención de un conocimiento historiográfico en profundidad, en tres dimensiones, y la determinación consiguiente del complejo sistema de las líneas históricas que ha seguido la paulatina penetración social de los diversos saberes médicos, las distintas técnicas operativas y los varios modos sociales de la asistencia al enfermo.

Hay saberes y técnicas que por su exquisitez teorética o por su complejidad operativa nunca abandonan, dentro del total orbe médico, los niveles estelares o cuasi estelares en que nacieron. Del conjunto de los prácticos de cualquier país, urbanos o rurales, y salvadas las inevitables excepciones, sólo a los menores de cuarenta o cuarenta y cinco años les sonará vagamente en su oído mental la expresión «ciclo de Krebs», y sólo muy pocos de ellos sabrán relacionar con su diario quehacer médico el recuerdo que de ese ciclo

bioquímico conserven. Algo análogo cabría decir en cuanto a los detalles técnicos de una intervención quirúrgica con circulación extracorpórea. Un catedrático de Patología médica que hace unos años organizó en Santiago de Compostela un curso de perfeccionamiento para médicos rurales, me decía haber oído a uno de éstos, un poco machucho ya y muy humildemente sincero: «Nos hablan ustedes en un lenguaje que muchos ya no entendemos.» En tales casos, la penetración social del saber o de la técnica en cuestión no trasciende la delgada película que constituyen los médicos más o menos al corriente de las novedades que constantemente inundan la Medicina teórica y práctica.

Muy distinto ha sido el proceso de tal penetración social en lo tocante a otros saberes y otras técnicas: la nosología galénica durante los siglos XV y XVI, la anatomía vesaliana y posvesaliana desde la publicación de la *Fabrica* hasta las leccioes anatómicas en las Facultades de Medicina del siglo XIX, la percusión y la auscultación, la teoría celular, la termometría clínica. En cualquiera de estos ejemplos, recorriendo con celeridad o con lentitud el camino descendente que va desde el alto nivel de los inventores al nivel mucho más bajo de los últimos prácticos rurales, el nuevo saber o la invención nueva han llegado a penetrar todo el orbe médico; de tal manera, que en un determinado momento hay partes de éste que conocen bastante bien la novedad de que se trate y otras que la desconocen por completo, hasta que poco a poco va anulándose esta segunda porción, y la penetración de lo nuevo acaba siendo completa.

Nada de esto suelen enseñar los tratados y los manuales de Historia de la Medicina. A título de ejemplo, examinemos lo que de ordinario nos dicen al exponer el pensamiento patológico del siglo XVII. Nos hablan, naturalmente, de la patología iatromecánica de Borelli, Baglivi y Pitcairn, de Van Helmont, de la patología iatroquímica de Silvio y Willis, de los progresos de la anatomía patológica; pero apenas aluden a otro hecho médico-social mucho más voluminoso: que casi todos los médicos letrados o latinos de aquella Europa hacían su medicina impermeablemente alojados en el galenismo a que los galénicos humanistas del siglo XVI habían dado acabamiento y forma. Ejercientes en Vitigudino o en Madrid, en Antequera o en París, para esos médicos no existían aún la iatromecánica, la iatroquímica y el *Sepulchretum*.

He aquí, pues, otra de las metas a que inexcusablemente debe tender un historiador general de la Medicina sediento de integridad: determinar, mediante la inexcusable ayuda de la historiografía médica local y regional, qué curso geográfico y cronológico han seguido

esas distintas líneas de penetración de los saberes y las técnicas, desde el nivel más creador y estelar del orbe médico hasta su nivel más rutinario y local. Líneas, nada más obvio, que cronológicamente serán casi verticales en los países y en las épocas de gran vivacidad intelectual, porque en ellos pasa pronto la novedad desde el primero al segundo de esos dos niveles —piénsese en lo que hoy acontece en casi todos los países desarrollados y cultos—, y serán muy oblicuas en los países intelectualmente perezosos y en las épocas más propensas a reposar en la tradición que a desvivirse por el progreso.

3. Razón tercera: El hallazgo de micromodelos para la descripción de la estructura y la dinámica de los fenómenos medicosociales.

En todos los aspectos de su realización social, pero sobre todo en su organización asistencial, la medicina suele moverse en cada situación histórica según pautas o esquemas perfectamente tipificables, los correspondientes a la constitución y a la mentalidad de la sociedad y la situación de que se trate. Tales pautas y esquemas no impiden que una originalidad de fondo o de matiz pueda surgir en cualquier lugar o en cualquier momento: en la determinación de los eventos históricos se conjugan siempre la respuesta tipificada y la libertad creadora, aunque ésta, en tantos y tantos casos, no pase de matizar originalmente algo que otros crearon; pero lo habitual es que esas pautas existan, y en tal caso nada mejor que la limitación de la mirada a un ámbito local perfectamente abarcable, para determinar con cierta precisión su figura externa e interna. Recuérdese lo que acerca de la reacción psicosocial al hecho médico de la epidemia ha quedado dicho. Y en el orden de la asistencia al enfermo, ¿dónde mejor que dentro de un grupo humano local podrá conocerse de hecho —en su concreta realidad, no sobre el papel donde quedó impresa una disposición administrativa o donde van a quedar consignados unos datos estadísticos— lo que real y verdaderamente han sido un igualatorio médico, una beneficencia municipal, la concreción práctica del sistema *zemstvo* o la dinámica cotidiana de una *Krankenkasse?* Sólo la investigación metódica de lo que esos pequeños grupos sociales fueron o están siendo —sólo, por tanto, la visión los micromodelos que de tal investigación resulten— podrá ofrecer al historiador general una imagen clara y distinta de lo que fue la Medicna en el pasado y es en el presente. Porque, como tantas veces he dicho, conviene no olvidar que la historia de una disciplina cualquiera llega, tanto para el historiador como para el profano, hasta el momento mismo en que uno existe. Sólo cuando el presente ya ha empezado a ser historia, puede, en efecto, hablarse de él.

4. El examen de los requisitos que para ser universalmente utilizable debe cumplir la indagación historiográfica de una medicina local o regional, nos condujo a repetir sin reticencias condicionales una vieja sentencia del humanismo latino: *parva licet componere magnis,* «es lícito combinar con las grandes las cosas menudas». Nuestro estudio del vario sentido que para el historiador general y profesional de la Medicina puede tener la buena historiografía médica local o regional, nos obliga ahora a completar esa sentencia con su recíproca: *magna licet componere parvis,* «es lícito combinar con las cosas pequeñas las cosas grandes». Pero ni siquiera esto nos basta, porque esa doble faena combinatoria es en realidad algo más que meramente lícita; es resueltamente necesaria. *Parva cum magnis, magna cum parvis componenda sunt.* Sólo teniendo en cuenta el juego y la articulación complexiva de las grandes ideas y las pequeñas ideas, de los grandes hechos sociales y de los pequeños hechos sociales y, por supuesto, de las ideas y los hechos sociales entre sí, sólo así podrá ser real y verdaderamente integral la magna y general historia del arte de curar. Una historia de la Medicina real y verdaderamente integral; la historia que todos sus cultivadores, universalistas o localistas, viva y unánimemente deseamos.

PEDRO LAIN ENTRALGO

Ministro Ibáñez Martín, 6
MADRID

DOS TERMINOS DE LA VIDA ECONOMICA:

LA EVOLUCION DE LOS VOCABLOS «INDUSTRIA» Y «FABRICA»

Desde que se producen ciertas transformaciones en las condiciones técnicas, económicas, o más generalmente dicho, sociales, en el marco de la vida de los pueblos occidentales, se inicia un hecho intelectual que va estrechamente ligado a lo anterior: la reflexión sobre el concepto económico de valor. A las circunstancias que motivaron esta novedad se refiere Whittaker: según él, los esfuerzos analíticos de los escritores economistas para llegar a la formación de una teoría del valor, dependen de la decadencia de la autoridad escolástica, de la liberación de la industria y el comercio respecto a reglamentaciones gremiales y mercantilistas y del consiguiente crecimiento de la competencia (1).

Sin duda, las primeras apariciones de tales intentos teóricos son indicio de que se presentan otros hechos nuevos, fenómeno que, como sucede con las alteraciones de todo orden en la vida social, repercute pronto y directamente en el léxico. En el plano de las alteraciones léxicas que se producen en conexión con los cambios históricos, hallamos una de la que aquí nos queremos ocupar: el desplazamiento de significado de la palabra «industria» y, en segundo lugar, del que, en dependencia con el anterior, se produce en la palabra «fábrica».

Desde que las condiciones de una coyuntura favorable coinciden en el siglo XVI con la explicitación del planeta y la entrada en un régimen de intercomunicación de grupos humanos alejados entre sí y de muy diferente situación cultural, se produce una amplia expansión de la demanda y del consumo. Por parcial que fuera la liberación de los individuos que promoviera la crisis renacentista, por limitado que fuera el alcance de la expansión conocida en la época (2), no se puede desconocer que el ensanchamiento de las necesidades del mercado fue relativamente grande y hubo que proveer a un incremento considerable de la producción de bienes.

---

(1) *Historia del pensamiento económico*, trad. castellana, México, 1948, p. 464.

(2) Véase un esquema de ese movimiento en mi artículo «La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI», en los *Mélanges offerts au Prof. Fernand Braudel*, t. I, Toulouse, 1973, pp. 369 y ss.

Probablemente, la crisis económico-social del siglo XVII, cuya constatación parece fuera de duda, pero de cuyos aspectos cada día se discute más, trajo una importante recensión en la producción de bienes y en el comercio. Sin embargo, es posible que en esa misma centuria Inglaterra e incluso Francia, conocieran fases de crecimiento (3). Y cabe pensar que en todas partes, la tendencia marginal al consumo mantendría niveles de gasto muy superiores a los que proporcionalmente corresponderían. En cualquier caso, cualesquiera que fuesen las reducciones y retrocesos que en algunas partes imponía una situación crítica, seguía siendo necesario, al empezar el siglo XVII, para responder a una demanda aún pujante, fomentar y conservar las vías de aumentar la producción de mercancías. Y en definitiva, no había más que dos: la tierra y el trabajo humano.

I. LA TEORIA DEL VALOR-TRABAJO Y LA TRANSFORMACION DEL CONCEPTO DE INDUSTRIA

La machacona insistencia de tantos escritores en aquella época, incitando al trabajo de los españoles, tiene como fundamento la creencia en que se está de que hay que incrementar la producción. Sólo quienes han preferido hallar razones de pintoresquismo folklórico, se han reducido a interpretar este hecho como una muestra de carácter español, cosa que se negaban a aceptar ya, en el XVII, Sancho de Moncada, y en el XVIII, Campomanes (4). También en los otros países del occidente europeo se encuentran, con frecuencia no menor, incitaciones al trabajo y condenaciones de la ociosidad (recordemos las que ha citado Sombart). Había razones económicas para ello: la limitación que naturalmente imponía la tendencia a los rendimientos decrecientes, inconscientemente advertida —desde antes que la formulara Turgot— tras la fiebre de las roturaciones, lo que obligaba a reconocer la necesidad de hacer trabajar más a la población a la que había que alimentar; y había razones sociológicas, que en toda sociedad de escaso índice de dinamismo, como venían siendo las europeas hasta la guerra de los Treinta Años, hacían pensar que para

(3) A. D. Lublinskaya: *French Absolutisme: the crucial phase, 1620-1629*, trad. inglesa, Cambridge, 1968.

(4) Campomanes, en una de sus notas comentando el *Epitome*, de Martínez de Mata, escribe: «¿Sobre quién debe recaer la nota de perezosos? ¿Es justo ni razonable imponer semejante tacha a la pobre gente que con la introducción de ropas y brujerías extranjeras, carecía de un honesto trabajo con que alimentarse y aumentar la industria y riqueza del reyno?... Supongamos al pueblo más laborioso, en igual situación que la que ha padecido el nuestro. Claro es que viviría en la misma ociosidad que nuestros enemigos figuran serle característica. En las cosas políticas, el carácter no deriva de la naturaleza, sino de las leyes», ed. de los *Memoriales y discursos de Martínez de Mata*, de G. Anes, Madrid, 1971, página 622.

salir de dificultades no había otra vía que multiplicar el trabajo, único factor de producción que parecía depender de una acertada política de los gobernantes. Ese factor trabajo, o lo que es lo mismo, la población activa de un país, se creía —antes de que Malthus pusiera su nota pesimista— que había de crecer en grandes proporciones. Por tanto, que la producción iría paralelamente en aumento porque en su mayor parte era obra del trabajo humano. Sólo hacía falta darle a esas reservas de trabajo que ofrecía una población abundante, un tipo de ocupación al que precisamente se iba a dar por nombre esa palabra cuya evolución consideramos: *industria*.

Pero no sólo las modificaciones que se habían podido dar en el plano de las relaciones de producción constituían una plataforma adecuada para poner de relieve y sobrestimar el papel del factor trabajo. Había también aspectos en la mentalidad de la época —los primeros siglos modernos— a los cuales algunos gustarán de llamar ideológicos y hasta supraestructurales, pero que nosotros no dejamos de estimar tan reales como los anteriores y tan articulados en la estructura social de la época como cualquier otro, a los que hay que reconocer una eficaz parte en la preparación de los cambios acontecidos: nos referimos a la estimación superlativa del trabajo humano que se repite en los siglos XVI a XVII y el papel decisivo que se le atribuye en el proceso productivo. Es archisabido que en toda Europa subsiste un régimen legal de deshonor del trabajo mecánico, pero no olvidemos que en esa época se repite también una apreciación que hace de la mano el órgano superior del ser humano, con la cual el hombre puede imitar la obra de Dios, creando una segunda naturaleza. De fray Luis de Granada a Caxa de Leruela, etc., se exalta esta peculiaridad fabril como aspecto central de la *«dignitas hominis»* (5).

Se comprende que todo esté preparado para poner en primera línea de estimación, por lo menos socialmente hablando, aquellas actividades en que el trabajo participa. Económicamente, pasa a ser, en cierto modo, el factor principal. Y en consecuencia, una actividad económica llegará a ser preferida en los siglos modernos, tanto más cuanto que en ella el factor trabajo sea el primordial ingrediente de su producción. Como decía Sancho de Moncada, «todas las mercaderías labradas tienen gran parte de obraje y fábrica», pero mientras en algunas hay que atribuir su parte al material, «en otras tienen todo el valor por la fábrica» (6).

---

(5) He reunido muchos datos sobre el tema en mis obras *Antiguos y modernos. Idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967, y *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, 1972.

(6) *Restauración política en España*, 1619, p. 20.

Aunque se hable de varias maneras de ocuparse útilmente las gentes (labor de la tierra, cría de ganados, mercaderías reales —es decir, comercio en especies y no de dinero— y manufacturadas), un Cristóbal de Herrera, al hacerlo así no deja de preocuparse muy preferentemente por el trabajo de los «oficiales de manifacturas» (7), cuyos productos cumplen la condición que antes hemos visto. El trabajo es lo que permite apropiarse los frutos, según Martínez de Mata, a aquellos que de ellos carecen y que perteneciendo a «la inmensidad de pobres que no tienen más bienes que su industria», al aplicarse a ocupaciones sobre una tierra que es propia de otros, en cierto modo los hacen suyos «por medio de la industria»: por esa vía (finalidad que busca Dios con su oculta providencia) los bienes se hacen como si fueran comunes, son en parte de todos, «siendo común en todos la industria» (8). El papel del trabajo como creador de riqueza y factor de socialización está bien claro en ese pasaje, en el que la palabra industria equivale a esa concepción general del trabajo económico en todas las esferas.

---

(7) *Discurso... en razón de muchas cosas tocantes al bien, prosperidad, riqueza y fertilidad destos reynos y restauración de la gente que se ha echado dellos,* Madrid, 1617, folio 23. Observemos aquí la voz «manufactura» en una de sus primeras manifestaciones escritas en la lengua castellana. No nos vamos a ocupar ampliamente de ella, pero su presencia tiene un interés histórico. Probablemente su primera mención es de 1600, fecha del «Memorial» de Cellorigo, del que luego nos ocuparemos (ver nota 55 bis); en él se dice: «todo género de manifactura necesaria al reino» falta por la disminución de la gente (folio 12, otra mención en folio 22). Su aparición como nombre de una forma de las relaciones de producción tuvo interés grande, y aunque deriva del primitivo taller y hay momentos en que apenas aparece diferenciado de éste, advertía con razón C. Marx que, «aun en aquellos casos en que la modalidad de la producción siga siendo la misma, el hecho de emplear simultáneamente un gran número de obreros es causa de una revolución en las condiciones materiales del proceso de trabajo» (*El Capital,* lib. I, sec. 4.ª, cap. XI —este capítulo y los dos siguientes son interesantes a nuestro objeto—; véase trad. castellana de M. Pedroso, Madrid, 1931, p. 237). La voz «manifatura» —hablando de «manifaturas caseras», lo que demuestra no se ha producido aún la evolución a una nueva fase de desenvolvimiento capitalista— la encontramos en el *Peso político de todo el mundo,* del inglés hispanizado A. Sherley, ed. de X. A. Flores, París, 1963, p. 156 (el escrito está fechado en 1622). En el mismo año en que se publicó el mencionado *Discurso* de Pérez de Herrera apareció, en la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1617), incluido en ella, un entremés, *La cárcel de Sevilla,* en el que leemos este pasaje, en boca de un presidiario a quien condenan a la horca: «Todos hurtamos, todos entendemos de la manifatura» (*Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas,* ed. de E. Cotarelo, t. I, vol. I, p. 100; BAE, vol. 17). La voz era, pues, popular en esta época, muy anterior a la fecha de 1633, que Corominas en su *Diccionario* da, refiriéndola a la obra de López de Arenas *Carpintería de lo blanco,* publicada en ese año en Sevilla. A mediados de siglo se encuentra en Moreto y otros muchos. En el XVIII, como veremos en algunos de los textos que en adelante reproduciremos, aparece ya como equivalente a «fábrica», podríamos decir que en el nivel en que la emplea propiamente Marx. Sin embargo, basándose en el catastro de Ensenada, P. Vilar considera escasísimo el desarrollo manufacturero del país («Structures de la société espagnole vers 1750», en *Mélanges a la memoire de Jean Sarrailh,* París, 1966, t. II, pp. 425 y ss.). Es cierto que el despertar económico del país, aun en sus modestas proporciones, hay que situarlo en la segunda mitad del siglo, a la que corresponden la mayor parte de los textos que vamos a dar.

(8) *Epitome,* en el vol. de *Memoriales y discursos,* de la ya citada ed. de Gonzalo Anes, p. 370.

No porque se ponga el acento en la importancia del valor del trabajo en el proceso de la producción de mercancías se está ante una tesis que anticipe la teoría del valor-trabajo: esta observación de Schumpeter es aplicable a las pretendidas anticipaciones de esta teoría por parte de escolásticos que se mostraron preocupados por la necesidad moral y económica de la remuneración del trabajo (9). Pero también es cierto que desde los momentos críticos de comienzos del XVII había que contar con dos hechos: la mentalidad mercantilista comprendió la necesidad de mantener unos altos niveles de producción o de alcanzarlos de nuevo —cualesquiera que fuesen los fracasos que una y otra vez se sufrieran en ello (caso de la monarquía española)— respondiendo en ese programa a las exigencias políticas de los Estados soberanos, absolutistas y protonacionales y a sus necesidades de una población alimentada, capaz de reproducirse y de pagar impuestos; en segundo lugar, esa mentalidad, en tanto que posterior a la experiencia renacentista, comprendió también que el trabajo era la primera fuente de producción y de riqueza. Desde ese momento, la teoría del valor-trabajo no se podía hacer esperar. Y en efecto, sin llegar a la sistematización ricardiana, por vía de atisbos sucesivos, se llega a afirmar que el valor de las cosas procede del trabajo y que la cantidad de trabajo contenida por las cosas es su valor de cambio.

El trabajo, dirá Gutiérrez de los Ríos, es la fuente de toda la riqueza de los Estados, hasta el punto de que, en tanto que partícipes mayores o menores en ésta, para todos constituye el trabajo un deber para con la comunidad (10). La amplitud del concepto de trabajo en él es grande, si bien reducido al común denominador de una ocupación económicamente definida: consiste en todo aquello que procura vestido, calzado, alimento, casas, ciudades, caminos, puentes, navíos, mil formas de trabajo mecánico o liberal —uno y otro tienen mucho de común, pues se designan con un mismo nombre—, de las cuales unas van siendo superiores a otras a medida que el trabajo de la segunda clase predomina sobre el de la primera, sin que en ningún caso dejen de combinarse en mayor o menor proporción (11). Un paso más y la conciencia de la capacidad productora del trabajo, como esfuerzo transformador de los datos de la naturaleza, esto es, de los materiales de la tierra, lleva a los linderos de la teoría del valor-trabajo en que hubo de expresarse la estimación de una etapa industrialista y competitiva, cuya mentalidad se anuncia antes

---

(9) *Historia del análisis económico* (trad. castellana), Barcelona, 1971, pp. 130 y 137, n.

(10) *Noticia general para la estimación de las artes...*, Madrid, 1600, pp. 321-323.

(11) Es sustituido aquí un criterio socioorgánico, por un nuevo criterio de estimación económica, en la estratificación de los grupos sociales.

que la revolución industrial se manifieste en los países más desarrollados. En efecto, Pedro de Guzmán sostendrá que «es el trabajo el precio de todas las cosas, es el trabajo el precio universal y como la moneda corriente, con que se compran todas las cosas preciosas y de valor, así espirituales como corporales» (12). Martínez de Mata, con su conocida inclinación rebelde a favor de los humildes —estudiada por G. Anes— formulará una doctrina parecida: «el mayor precio de las mercaderías procede de jornales que se distribuyeron entre pobres oficiales que las fabricaron» (13). Hemos visto antes, en unas palabras que adelantan el núcleo de nuestra investigación, que Martínez de Mata identificaba industria con trabajo: así, le veremos afirmar que la industria es como piedra filosofal, capaz de transustanciar en oro o plata cualquier materia a que se aplique, de manera que «aplicando la industria» a una arroba de lino la hace adquirir el precio de casi una arroba de oro (14).

Estamos, pues, ante un tipo de trabajo que por su índole es diferente del esfuerzo del hombre aplicado a la tierra: en esa otra esfera de actividad económica es el quehacer humano el que crea el valor de la cosa, en cierta forma el que económicamente la produce. De ese tipo de actividad, cada vez más estimada, cuyo incremento se persigue, dirá en la centuria siguiente, continuando el pensamiento de los predecesores que tan bien conocía, Campomanes: «la industria por lo común sobrepuja en la manufactura al valor de las primeras materias o ingredientes» (15). Campomanes sostiene esto en notas, precisamente, que comentan el texto del *Epítome* de M. de Mata, editado por él.

Si Pedro de Guzmán y Martínez de Mata llegaban a la estimación del trabajo transformador de materias primas que hemos visto, mientras, en Inglaterra, en un medio y con una mentalidad más evolucionados, pero con los que, en el siglo XVII conserva parentesco todavía el estado de España, Locke daba expresión —en los albores de la revolución industrial— a la teoría del valor-trabajo: «el trabajo forma con mucho la mayor parte del valor de las cosas de que disfrutamos en este mundo», y dando cuenta de esa dualidad de estimación entre un esfuerzo económico en que el valor de la mercancía depende casi por entero de él y otro en el que aquél no es más que medio secundario de obtención, observa que, en el primer caso «la tierra que

(12) *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*, Madrid, 1614, p. 58

(13) *Epítome*, ed. cit., p. 365.

(14) *Ob. cit.*, p. 353.

(15) Apéndice al *Discurso sobre la educación popular*. Esas notas han sido reproducidas también por Anes, en su edición de M. de Mata, p. 618.

produce los materiales apenas debe ser estimada, si acaso, todo lo más, como una muy pequeña parte de aquél» (16). Es frecuente, en los manuales de Historia de las ideas económicas, atribuir a estos pasajes de Locke, más alguno similar de W. Petty, el arranque de la teoría del valor-trabajo, como expresión de un tiempo nuevo. No cabe duda de que esos inicios corresponden a una situación europea que ofrece muchos puntos en común. A fines del XVII, recibiéndola directamente de A. Smith, tan leído por nuestros ilustrados, los escritores españoles en materias de Economía disponían de esta doctrina, según la traducción de J. Alonso Ortiz: «la cantidad de trabajo empleado comúnmente en producir una mercadería es la única circunstancia que puede regular la cantidad de trabajo ajeno que con ella se puede adquirir o de que con ella puede un hombre disponer»; tres factores integran el valor de una cosa: salario o remuneración del trabajo, ganancia del fondo (beneficio del capital) y renta de la tierra, pero los tres se resuelven en trabajo: «El valor real de todas las distintas partes componentes del precio de las cosas viene de esta suerte a mensurarse por la cantidad del trabajo ajeno que cada una de ellas puede adquirir o para cuya adquisición habilita al dueño de la casa. El trabajo no sólo mensura el valor de aquella parte de precio que se resuelve en él, sino de las que se resuelven en ganancia del fondo y Renta de la tierra» (17).

Es cierto que A. Smith ofrecería un planteamiento más amplio de la teoría del costo de producción, pero lo importante es que, en sus páginas, corrigiendo el entusiasmo acerca del papel de la tierra en fisiócratas y agraristas españoles y extranjeros, los lectores pudieron aferrarse a una concepción de la capacidad productiva del trabajo manufacturero y mercantil que apoyaba la visión de una esfera diferenciada del trabajo económico en el que éste muestra su fuerza fabril y transformadora: es el campo de lo que va a tener que llamarse con un término de nueva significación, *industria* (18).

---

(16) *Ensayo sobre el gobierno civil*, cap. V, núm. 43, y en general todo ese capítulo (hay trad. castellana, Madrid, 1955, pp. 51 y ss., en especial pp. 64 y 66).

(17) *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Valladolid, 1794, pp. 81 y 82.

(18) Es sabido que la teoría del valor-trabajo, que aquí tomamos como una muestra, entre otras posibles, de una mentalidad industrialista, correlativa al desarrollo de un tipo de actividad económica, se da, sobre todo, en D. Ricardo y en C. Marx; pero esto es ya muy posterior al momento en que el concepto moderno de industria se forma, muy especialmente en España, donde las teorías económicas de los dos autores citados son de tan tardío conocimiento. De esa teoría dice Schumpeter: «Para los marxistas ortodoxos puede ser una verdad sagrada en un reino extraempírico de ideas platónicas, en el cual se revelan las *esencias* de las cosas. Y acaso haya sido algo así para el mismo Marx» *(ob. cit.*, p. 664). Naturalmente, nosotros la mencionamos tan sólo como testimonio de la ideología de una época en cuanto que conoce nuevas formas en los procesos de producción.

II. VALOR TRADICIONAL DE LA PALABRA *INDUSTRIA*

Se trataba de una palabra que provenia de la antigüedad latina. Los diccionarios de latín clásico o medieval registran las acepciones de destreza, habilidad, sutiliza, y a veces parece equivalente a rapidez, aunque sea referida a la prontitud con que realiza una operación alguien que la domina diestramente. Cuando esta capacidad de experticia o de saber hacer recibió una valoración superior (que en los siglos medievales, en los cuales tal virtud se vio anulada por otras más estimadas en el código social de las sociedades feudales) la palabra industria empezó a adquirir un gran uso y aunque en el léxico de las lenguas románicas penetra antes y se encuentran fácilmente ejemplos anteriores, es en el XV cuando alcanza su mayor frecuencia en el uso. Aparece en los «espejos morales». Sánchez de Arévalo recomienda que los consejeros del príncipe sean «provados e expertos en grandes fechos e sotiles e de gran industria e providencia» (19). Alfonso V de Aragón habla en un documento de «gentes industriosas y sabias» (20). En escritores de tipo político y moral, el término se repite reiteradamente, con el significado que estamos viendo; por ejemplo, en el infante don Pedro de Portugal, quien la emplea en su *Sátira de felice e infelice vida*, en el historiador Alonso de Palencia, que se sirve de ella en su *Batalla Campal de los perros y los lobos*. En el anterior y en Nebrija señala su presencia Corominas.

Elogiando ciertas medidas de precaución política de la reina Isabel al tenerse noticia del atentado contra el rey en Barcelona, el canónigo Alonso Ortiz la elogia así: «allí mostró tu industria mayores fuerças» (21). Más adelante, Gil Polo parece acentuar el carácter de técnica operativa más que de virtud, aunque aquélla vaya rodeada de una valoración moral muy alta: «cosa son maravillosas las que la industria de los hombres en las pobladas ciudades ha inventado» (22).

Industria es algo que se aprende, que requiere una preparación sabia y gana con ella. Diego de Salazar advierte que «los hombres que quieren hacer una cosa deben primero prepararse con toda industria» (23). La industria viene a ser una arte intelectual, dicho en términos escolásticos; esto es, un proceder sabio y adquirido para realizar una cosa cualquiera: el lado técnico de la cuestión está ya anunciado, pero no el aspecto económico: así Salazar nos habla de la industria

---

(19) *Suma de la política*, BAE, t. CXVI, p. 289.

(20) *Memorias de Enrique IV de Castilla*, Col. «Diplomática», t. II —único publicado—, Real Academia de la Historia, Madrid, p. 2, col. 2.

(21) *Tratado de la herida del rey*, en el vol. *Cinco tratados del doctor...*, Sevilla, 1492, folio II.

(22) *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, en «Clásicos castellanos», Madrid, p. 80.

(23) *De re militari*, Alcalá, 1536, folio II.

referida a la guerra campal. En tanto que técnica, dice Salazar es lo que se superpone y sabiamente supera a la naturaleza: «donde falta el natural suple la industria, la cual en este caso vale más que la naturaleza» (24). En el lenguaje culto de la Pléyade, la significación es paralela: Joachim du Bellay escribirá algunas veces *diligence et industrie* y el sentido será igual que cuando diga *diligence et culture* (25), dando a esta última palabra un valor más amplio que el puramente agronómico.

Al ocuparse de temas económicos, empieza a aparecer el término con el sentido de hábil sagacidad y conocimiento práctico que permite el buen resultado en los negocios. Y en la medida en que se piensa que los hombres presentes, en ese siglo XVI, descuellan sobre los de tiempos anteriores en el ingenio y sutiliza con que proceden en estas actividades, la buena industria es algo que se elogia en ellos. Thamara admira lo que se ha adelantado «en los tractos y negociaciones, así por mar como por tierra, las cuales es cierto que en mucho tiempo menos y con menos trabajo se perciben y alcanzan por la buena *industria* y sutileza del entendimiento y juicio de los hombres» (26). Cristóbal de Villalón que, con criterio tradicional niega la capacidad de reproducir riquezas al dinero, condena por cosa injusta el préstamo a interés y atribuye toda ganancia a ese trabajo competente, hábil y esforzado del hombre: «porque si dices que le llevas parte de la ganancia que producen de sí los dineros, engañaste, porque nunca los dineros paren ni engendran dineros, sino por buena industria y trabajo del hombre, el cual no puedes tú gozar si no trabajas con él» (27). El famoso *Comentario* de Azpilicueta que tantas novedades contiene, emplea más de una vez la voz industria en el sentido de esfuerzo o trabajo provechoso, en el que predomina un factor de ingenio (28). No es necesario seguramente, acumular más ejemplos de ese aspecto; pero para cerrar de momento la lista recordemos que en *Quijote* (2, 22), granjear hacienda por medios «industriosos» quiere decir con habilidad, con ingenio, sin que haga referencia para nada a ninguna aplicación de un ejercicio transformador de mercancías (29). También Montaigne conoce el término industria en el sentido de esfuerzo mañoso, de habilidad (29 bis). Sin mencionar a los dos franceses ya recor-

(24) *Ob. cit.*, folio V.

(25) *Défense et illustration de la langue française*, ed. Seché, París, 1912, pp. 64 y 81.

(26) Trad. castellana del *Libro de Polidoro Virgilio que tracta de la invención y principio de todas las cosas*, Amberes, 1550, proemio.

(27) *Provechoso tratado de cambios y contrataciones*, Valladolid, 1542, folio V.

(28) *Comentario resolutorio de cambios*, ed. crítica de L. Pereña con estudio preliminar de A. Ullastres, Madrid, 1965; entre otros ejemplos, véase p. 88.

(29) En ed. de Rodríguez Marín, Madrid, 1948, véase t. V, p. 144.

(29 bis) *Essais*, ed. Les Belles Lettres, París, lib. III, vol. II, cap. XIII, p. 189.

dados, el diccionario de Wartzburg, cita los ejemplos de Palissy y A. Paré.

Hasta tal punto se introduce en el concepto de industria un sentido de predominio del ingenio y de la habilidad, los cuales, de suyo, pueden no significar gran esfuerzo en su utilización, que aparece, en raras ocasiones, una contraposición entre trabajo e industria. Sin que haya en ello un sentido peyorativo para el segundo de los términos, el preceptista Carvallo nos dirá que en algún caso «hacer esta compostura es más de trabajo que de industria» (30). Luego veremos que de esta dicotomía va a derivar una desviación de la palabra «industria» muy reveladora a su vez de fenómenos de desviación histórico-sociológica.

Insistamos antes en que, durante el XVII, se generaliza la acepción de identificar industria y trabajo, cuando éste es un esfuerzo acompañado de las conocidas notas de destreza y sutileza. Como una recomendación de saludable moral social, Juan Martí (el seudo Mateo Luján) aconsejará que quienes tienen edad y fuerzas para ello «deben vivir de su industria y trabajo» (31).

Esa identificación de que hablamos es general en los economistas y de ahí el ensanchamiento de la voz industria, anunciando significar toda actividad económica, indistintamente. Sancho de Moncada, con su pesimismo sobre la situación nos dice que «faltan los oficios, comercio, agricultura y todo lo que mana de la industria de la gente» (32). Pero observemos aquí que no se contrae el concepto de industria al de las tres consabidas ramas de la actividad económica, sino que éstas quedan comprendidas dentro de una área conceptual más amplia: lo que la gente hace con su industria, esto es, lo que hace de cualquier naturaleza que sea, con su esfuerzo ingenioso y diestro. Y esto abraza todo el poder hacedor del humano que tan amplia esfera tiene, casi inagotable —de acuerdo con esta estimación de la capacidad operativa del hombre que, conforme recordamos al empezar venía de herencia renacentista. Y así escribe Saavedra Fajardo: «infinito parece aquel poder que se vale de la industria» (33). En los escritores tacitistas y de inspiración maquivelista el uso de la voz es frecuente y toma en ellos un cariz más acusado de habilidad técnicamente lograda, con autonomía de criterios morales. Por eso advertirá uno de

---

(30) *Cisne de Apolo*, ed. crítica de A. Porqueras, Madrid, 1958, t. I, p. 280.

(31) *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, en el vol. de *Novela picaresca española*, Ediciones Aguilar, Madrid, p. 624.

(32) *Restauración política de España*, discurso II, folio 18.

(33) *Empresas*, LXXXIV, ed. de González Palencia, Madrid, p. 599. Otras menciones en páginas 174 y 175.

ellos, Setanti, que hay quienes con buena intención echan a perder cuanto emprenden «careciendo de la industria y sagacidad que pide el manejo y trato de los negocios» (34).

En el léxico del XVII parece acentuarse ese matiz de preparación técnica de un trabajo: un trabajo aprendido de manera adecuada para su buena realización, es producto de la industria. «Todas las artes, dirá Martínez de Mata, son hijas de la industria» (35). Si la industria comprende, pues —y es la esfera a la que tiende a contraerse—, el campo de las artes, conviene que nos preguntemos por cuál es el concepto de las mismas que el XVII maneja. Un escritor, en materias de economía y de trabajo, Gutiérrez de los Ríos, nos hará saber que *arte* es «una recopilación y congregado de preceptos y reglas, experimentadas, que ordenadamente y con cierta razón y estudio nos encaminan a algún fin y uso bueno», mientras que *oficio,* aparte de un sentido general que se extiende a toda actividad, se dice del trabajo que no requiere aprendizaje específico, como «servir o vender por menudo lo que otros han hecho» (36).

Tenemos, pues, que industria es una actividad humana que, en principio toma su modelo de la conducta del hombre moralmente reglada y que se aplica más en especial a los trabajos aprendidos que se aplican a actividades para el mantenimiento humano, en múltiples aspectos.

Un puritano inglés, Isaac Barrow, escribió una obra titulada *Of Industry;* en esas páginas se escribe: «Debemos someter a reglas y leyes severas las facultades de nuestra alma, todos nuestros movimientos interiores y todos nuestros actos exteriores; debemos refrenar nuestras inclinaciones, dominar nuestras apetencias, sujetar nuestras pasiones; preservar nuestros corazones de pensamientos vanos y malos deseos; no dejar entregarse nuestras lenguas a discursos indignos o bajos; marchar recto hacia delante, sin torcernos a derecha ni a izquierda.» Es así precisamente como hemos de trabajar, es para el trabajo para el que ese tipo de esfuerzo se ha concebido, y esa aplicación al trabajo honesto se llama *industry;* pues bien, Dios quiere que seamos *industrious* (37).

Es coincidencia con lo anterior, y como expresión del concepto de una habilidad sabiamente lograda —y resultante de una actitud de moral de la conducta—, la Rochefaucauld empleará la palabra indus-

(34) *Avisos y centellas,* BAE, t. LXV, núm. 240, p. 528.

(35) *Epitome,* p. 352.

(36) *Ob. cit.,* pp. 16 a 24.

(37) Citado por Sombart: *Le Bourgeois,* trad. francesa, París, 1926, pp. 309-310.

tria, oponiéndola al concepto que representa la tan barroca expresión de «fortuna» (38). Una acepción equivalente se encuentra en La Bruyère.

El sentido de industria, como práctica habilidosa de una conducta y más específicamente de un arte, llega a nuestro XVIII y se conserva con un alto grado de frecuencia. Es así como lo encontramos en Tomás de Iriarte, en García de la Huerta (39) y en Torres Villarroel (40). Igualmente, coincidiendo con otras acepciones más específicas, se encuentra en la traducción castellana de A. Smith. En sus páginas se comenta en estos términos la personalidad de Colbert: M. Colbert «fue un hombre de probidad de grande industria y de unos conocimientos muy profundos en las cosas más menudas». A veces parece advertirse un empleo moderno (pero no es así y la voz conserva siempre un alcance general: toda actividad económica): «Pensó y aun procuró arreglar la industria y el comercio de un país tan grande por el mismo plan o modelo de sus públicas oficinas»; procediendo de esa manera «se empeñó en conceder privilegios extraordinarios a ciertos ramos de industria» y a tal objeto «prohibió absolutamente la extracción de granos y de este modo excluyó a los del campo de todo mercado forastero para poder negociar y vender lo más importante de todas las producciones de su industria» (41).

III. UNA DESVIACION EN LA CULTURA BARROCA

En ese aspecto de conducta sabiamente organizada que se daba por detrás de significados más específicos, en la voz industria, se habría de provocar una desviación en el uso de la misma, con un senti-

---

(38) Primera de las «máximas», ed. de *Refléxions ou sentences et maximes morales*, ed. Garnier, Paris, 1957, p. 1.

(39) De Iriarte, BAE, t. LXIII, p. 41.

De García de la Huerta, en su tragedia *Raquel*, hemos encontrado cuatro menciones, de las cuales las dos primeras responden entrictamente al sentido que acabamos de exponer:

... No hay adversa
fortuna que la industria no deshaga

Y en otro pasaje se apela a valerse de la industria para castigar a los contrarios. Hay, en cambio, otros dos ejemplos, en los que el sentido tradicional empieza a verse matizado por un tinte económico: cuando habla de

... las riquezas
que acumuló la industria y la fatiga

Y más acentuadamente, al referirse a los

... pobres extranjeros
cuya industria y trabajo son sus rentas

(Las tres primeras menciones, en la jornada II; la última, en la III.)

(40) En su *Vida* la encontramos en pasajes como el siguiente: «Mi cortedad y poca industria para buscar la comida.» Ed. de Guy Mercadier, Madrid, 1972, p. 87. (Aunque cabe apreciar aquí el matiz apicarado de que a continuación nos ocuparemos.)

(41) Ed. cit., t. III, pp. 286 y 287.

do paradójico muy del gusto barroco, y paralela a la desviación de la moral social que en esa misma época se produce. Viene a ser la contrafigura de ese planteamiento moralista y puritano que hemos visto, factor efectivo este último del desarrollo burgués de la economía capitalista, al modo que lo vio M. Weber, aunque creamos adecuado interpretar esos conceptos morales en términos mucho más amplios de los que Weber empleara.

Como contrafigura del rigorismo profesional y moral que se da ya —mucho antes de los puritanos a lo Franklin— en los mercaderes y artesanos del XVI y XVII, surge una manera invertida de presentar el tema de la industria como ocupación rectamente habilidosa y diligente.

Los personajes de la novela picaresca —usando el concepto de este género en su más amplio sentido— no son concebibles sino como individuos que, en su desafío al mundo moralmente integrado, usan preferentemente de la «industria». *La Garduña de Sevilla, Teresa de Manzanares*, el *Bachiller Trapoza*, etc., desenvuelven unos modos de comportamiento con los demás a los que llaman «industria» y que les permite calificarse a sí mismos de «industriosos», muy diferentemente del modelo que Borrow ofrecería. Esa industria comprende el engaño, el fraude, la inhumana desconsideración, siempre que estos modos de proceder manifiesten ingenio, destreza, habilidad. Cuando la «hija de la Celestina» urde un brutal engaño sobre un caso que se le presenta, el narrador anuncia: «porque sobre él fabricó su industria lo que presto sabréis» (42). Cualquiera que coja en sus manos una colección de las que habitualmente pasan por novelas picarescas o emparentadas, encontratá con facilidad cuantos ejemplos desee de un uso similar.

También en el teatro, en el nivel rufianesco de los graciosos o en el de amoral egoísmo de los señores, se encuentran casos de acepciones semejantes. Lope hace equivalente la palabra a trato o maquinación con que se consigue un propósito y hasta a veces presenta ciertas formas de engaño como peculiares de la «industria española» *(El anzuelo de Fenisa*, I, VI). Sus propias novelas ofrecen la misma significación (43). Tirso proporciona ejemplos semejantes y es fácil hallar en él una acepción muy ligada a la de maquinación eficazmente preparada para un objetivo: «de industria» equivale a intencionadamente, de propósito (44). En tal sentido usa con la mayor frecuencia

---

(42) *La novela picaresca española*, ed. citada, p. 893.

(43) *La prudente venganza* o *La desdicha por la honra*, en el grupo de las *Novelas a Marta Leonarda*, BAE, t. XXXVIII.

(44) *Los tres maridos burlados*, en *Cigarrales de Toledo*, ed. de Said Armesto, Madrid, s. s., pp. 483 y 489.

del término María de Zayas (45). En tales casos, el elemento práctico, se enfrenta al racional, en cuanto que conforme a la tradicción escolástica «razón» conlleva una estimación moral. Suárez de Figueroa presenta a alguien «inquiriendo el medio oportuno con que la industria ocupase el lugar de la razón» (46). Ruiz de Alarcón escribió toda una comedia sobre el tema *La industria y la suerte.* Sobre un asunto amoroso que se resuelve con tretas que hoy nos merecerían muy baja estimación, el autor propone la tesis de que la industria, por mucha que sea la fuerza de la suerte —versión trivial de la fortuna—, acaba imponiéndose:

Alguna vez ha podido
más la industria que la suerte,

se nos dice que

es la industria soberana

y con cierto cinismo, el personaje espera alcanzar éxito:

... Vitoria espero
con dicha, industria y dinero (47).

El propio Ruiz de Alarcón nos presenta a otro protagonista que, aceptando artes de bajo nivel social

se encomendó a la industria de un criado (48).

aunque también los mismos señores, con todo el sentido pragmatista y amoral que tales términos revelan en el léxico barroco, aceptan en el teatro de este autor —y cualquier otro podría darnos ejemplos parecidos— y se alaban de actuar con

... la prudencia,
la industria y la diligencia (49).

Con *ingenio* y con *industria* actúan personajes de Calderón (50). En definitiva el individuo de la sociedad barroca sabe, como dice el protagonista de una novela de Céspedes y Meneses, «todo puede facilitarse con la industria» (51), aunque en estos casos la palabra

(45) En la edición de las dos series de sus novelas publicadas por la Real Academia Española, t. I, pp. 97, 366, 375; t. II, pp. 169, 338, 390, etc.

(46) *El pasajero*, ed. de Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 44.

(47) BAE, XX, pp. 29, 30, 36.

(48) *Ganar amigos*, BAE, vol. cit., pp. 353 y 354.

(49) *La verdad sospechosa*, final del acto primero, ofrece un planteamiento semejante (edición citada).

(50) *Saber del mal y del bien, Darlo todo y no dar nada*, etc.; ed. de Valbuena Briones, Aguilar, Madrid.

(51) *El soldado Píndaro*, BAE, t. XVIII, p. 346.

indica un proceder artero, amoralmente tecnificado, propio, en tanto que pura habilidad personal, para conseguir algo que se persigue y que no suele ser objetivo éticamente recomendable (52). Las críticas condiciones económicas y sociales del siglo XVII, impusieron un amoralismo y un imperio de las técnicas de acomodación social, que provocaron la corrupción del sentido del vocablo industria. La penosa razón de haberse producido ese fenómeno de desviación se expresa en un pasaje de un entremés de Quiñones de Benavente:

Valedme, industria, valedme,
que en salir vos mala o buena,
no va menos que el comer (53).

Cuando en nuestros días se emplea alguna vez la expresión «un caballero de industria» para designar a alguien que vive del empleo de malas artes, nos encontramos todavía dentro de esa línea desviada que hubo de surgir de las condiciones del Barroco. Como es bien conocido, la expresión aparece en *El Buscón*, de Quevedo. Publicada esta obra en 1622, de ella pasó al francés la versión «chevalier d'industrie» (o «de l'industrie», en la primitiva fórmula), cuando en 1633 se publica la traducción francesa de la famosa novela de Quevedo (53 bis).

IV. HACIA UNA MODERNA SIGNIFICACION ECONOMICA

Se ha dicho que, en Francia, en Inglaterra, a fines del siglo XVII, industria es una voz que comúnmente designa toda actividad económica de carácter productivo en general, o aun meramente rentable. En el primer apartado de estas notas, hemos tropezado ya con ejemplos lexicográficos que prueban la presencia de la misma acepción por esas mismas fechas, en el dominio del castellano.

Parece —ha escrito también Harsin— que desde comienzos del XVIII empieza a significar la actividad aplicada a una empresa transformadora o extractiva o también esta misma empresa. Junto a la Agricultura y al Comercio, se cita la Industria, como una de las ramas principales de la producción de riqueza en un país. Los textos en tal sentido, según Harsin, si no son habituales, son, sin embargo, más numerosos de los que H. Sée había supuesto (54). Conforme a éstos, una evolución semántica parecida habría sido más tardía en

(52) Véase la otra novela de Céspedes, *El español Gerardo*, en el mismo volumen, p. 262.

(53) *La capeadora*, 2.ª parte, ed. de *Entremeses* de E. Bergman, Salamanca, 1968, p. 82. Recuerda a este pasaje el que antes citamos de Torres Villarroel.

(53 bis) Véase el *Diccionario* de Bloch-Wartzburg.

(54) Harsin: «De quand date le mot industrie?», en *Annales d'Histoire economique et sociale*, abril 1930, núm. 6, pp. 235 y ss.

Inglaterra. Más aún en España, donde el *Diccionario* de Corominas cita como primera aparición del sentido moderno de la palabra industria, como rama diferenciada de la producción de mercancías, un texto de Moratín.

Hay una cosa que llama la atención: el *Diccionario de Autoridades* (1732) omite toda diferencia a la actividad transformadora de bienes, con fines económicos, al definir la palabra industria y registra tan sólo las acepciones de «destreza o habilidad en cualquier arte», «ingenio y sutileza, maña u artificio». Sin embargo, lo cierto es que para esas fechas, la evolución de la palabra que estudiamos estaba mucho más adelantada, en los usos lingüísticos del castellano, lo que nos hace dar por supuesto que también tenía que ser así en los terrenos del inglés y del francés. En este último estamos seguros de que la evolución es muy anterior a los datos, que ya en fecha alejada, reuniera Harsin.

Nos encontramos, por de pronto, con un documento notabilísimo. Cuando Felipe II hace remitir a los pueblos los famosos interrogatorios de 1575 y 1578, la Relación de Toledo incluye un pasaje sorprendente respecto a la evolución que nos ocupa: «Toledo y su comarca no es tierra de labranza, sino de industria y acarreo, tanta que se puede poner della para su nobleza y urbanidad por cosa memorable que no se verá por sus puertas ni puentes entrar arado ni par de mulas uncido» (55). Tenemos, según esto, que industria es una actividad diferenciada tanto de la agricultura como del «acarreo» o transporte y en la estimación de las gentes descubrimos que ya se la considera muy superior y es título de prestigio para la comunidad urbana que en su casco se encuentren instalaciones para trabajos de esa naturaleza, pero que no entren en ella aperos utilizados en ocupaciones agrarias. Hoy por hoy y en fechas muy anteriores a las que podían preverse, esas frases de la Relación de Toledo (1576) contienen la primera e inesperada mención de la palabra «industria», en un sentido actual.

En el vértice del año 1600, González de Cellorigo presenta su famoso *Memorial* a Felipe III. Allí la significación del término que estudiamos como concepto de una actividad económica transformadora y, en consecuencia, innegablemente productora es claro: Según Cellorigo, no está la riqueza de un país en el oro ni en la plata, sino en «la natural y artificial industria»; ve las riquezas «que son verdaderas, dependientes de la industria»; estima un reino cuando sus súbditos, «profesando el trabajo, procuran el artificioso sustento de su buena

(55) *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II, Relaciones del Reino de Toledo*, ed. de Carmelo Viñas Mey y Ramón Paz, Madrid, 1951-1963, parte III, p. 506.

industria, que a tantos ha conservado»; la «industria» de los extranjeros es la que absorbe las riquezas de España; frente a eso, hay que proceder de manera que no haya «necesidad de ayudarse de la industria de otros reinos»; así se lograrán para el país «los muchos bienes que la industria humana está dispuesta a adquirir» (55 bis). Lo que antes —en Sancho de Moncada y otros— hemos visto iniciado, aquí se daba ya como en plena maduración.

En el siglo XVII, hay ejemplos parecidos, aunque tal vez no tan claros. Martínez de Mata sostiene que «todos los reinos y familias necesitan que les consuman las obras que proceden de su industria», a cuyo efecto han de buscar medios para que fuera les consuman «sus obras industriales» (56). Martínez de Mata y otros, emplean la voz «industria» y la refieren a la que a continuación vamos a estudiar, «fábrica», en textos que luego citaremos (57).

Pero cualesquiera que sean los antecedentes que podamos encontrar, es el siglo XVIII el que conoce el término de la evolución, al comprender que, sin duda, la agricultura tiene una importancia grande, pero junto a ella la actividad transformadora de las materias primas tiene un volumen más grande y una relevancia económica mayor. Esa actividad transformadora se realiza en talleres y manufacturas. Esta última voz que empieza a usarse al comenzar el siglo XVII, ahora se hace frecuente y se identifica con artes, con fábricas o con «industria». El desarrollo de la actividad manufacturera ayuda a dar significado específico, aparte, al vocablo industria.

En las primeras décadas del siglo XVIII, Jerónimo de Uztáriz propone que se establezcan y favorezcan las manufacturas en muchas ciudades, concediéndoles franquicias, «considerando en cada una estas ventajas con la proporción correspondiente a la calidad, población, materiales, frutos e *industrias* de sus respectivos territorios, bien que, en la importancia de las manufacturas, no está el suceso enteramente sujeto a la calidad y abundancia de los frutos y materiales, que produce cada País, pues son faltas o escaseces que se suplen con la *industria* y aplicación» (58). (En un mismo párrafo vemos dos acepciones de la palabra que estudiamos.)

(55 bis) *De la política necesaria y útil restauración a la política de España...*, Madrid, 1600, folios 1, 15, 22, 23, 28.

(56) *Epitome*, p. 352 (la expresión se repite en la página siguiente). Probablemente, es en 1600 cuando tal adjetivo aparece por primera vez: Cellorigo habla de «las cosas naturales e industriales que las Indias necesitan de España», de «los frutos naturales e industriales», folios 22 y 25.

(57) Véanse en los *Memoriales* del citado autor, pp. 145, 147, etc.

(58) *Theorica y práctica de comercio y de marina*. La primera edición, muy reducida, se hizo en 1724; una segunda edición, en 1742. Hay reimpresión en facsímil de esa segunda edición, Madrid, 1968; la cita en página 15.

Los escritores del XVIII comprendieron la especificidad del trabajo industrial, la importante parte de su valor que incorporaba a las materias primas y la necesidad de disponer de una palabra que expresará esa definitiva actividad económica. El abate Gándara introduce una clasificación tripartita que se haría típica: agricultura, comercio, industria (que comprende artes y manufacturas) (58 bis). Antonio Muñoz distingue que dos son las ramas de la riqueza de un país: «las producciones de la tierra y de la industria» (59). Industria es para él el trabajo de los hombres en los oficios, lo que excluye a la agricultura, superponiéndose a ella y aumentando el valor de los materiales: «si las artes, el comercio y la navegación crecen con la agricultura, darán sin duda nuevo valor a sus producciones... sobre su primitivo valor llevará en sí el de la industria y el trabajo» (60). La industria trabaja sobre los productos de la agricultura y mejor será aquélla cuanto a su vez más facilite el incremento de la producción agraria de la que aquélla depende: «si la industria en cualquier establecimiento ha de tener por centro la utilidad general y ésta se halla naturalmente en los aumentos de la agricultura, porque todos se interesan en la abundancia y en el buen precio de los frutos, aquellas fábricas serán mejores que corresponden más bien a estos principios» (61).

Si entre el crecimiento de una y otra puede haber interdependencia y si se pueden fomentar recíprocamente, ello es constatación de sus caracteres específicos, de sus naturalezas bien diferenciadas. Antonio Muñoz que distingue no menos «la industria y el comercio» (62), propone reiteradamente «el fomento de la industria», sabe que, en debida proporción, los metales «vivificarán la industria», recomienda «proteger la industria», hay que «favorecer a la industria en todo género de manufacturas» (63). En un país en que «estaba bien radicada su industria» era difícil que cayeran las manufacturas (64). Es así como un pueblo como Holanda pudo con su «industria» resistir a sus poderosos enemigos y por eso Inglaterra «animaba la industria y fomentaba con discreción aquellas manufacturas, cuyas materias primas eran producto del suelo propio por la mayor parte» (65). De ahí que Antonio Muñoz piense en un sistema de contribuciones de tipo territorial y personal, disminuyendo y favoreciendo la tributación industrial

(58 bis) *Apuntes sobre el bien y el mal de España*, Nápoles, 1759, pp. 56 y ss.

(59) *Discurso sobre la economía política*, Madrid, 1769, p. 162. Otros ejemplos de una acepción general de la palabra en páginas 164, 172, 178, 180, 199. (El verdadero nombre del autor, como bien se sabe, es Enrique Ramos.)

(60) *Ob. cit.*, pp. 82 y 86.

(61) *Ob. cit.*, p. 254.

(62) *Ob. cit*, p. XXXIX.

(63) *Ob. cit.*, pp. XXXIII, 98, 247, 262.

(64) *Ob. cit.*, p. 151.

(65) *Ob. cit.*, pp. 248 y 149, respectivamente.

de modo que permita abaratar los productos manufacturados, «quedando libre la industria» (66).

La significación, pues, de la palabra «industria» para designar una actividad transformadora de materias primas o de «simples», como se dice en el lenguje del tiempo, es cosa ya establecida, desde los comienzos de la segunda mitad del siglo XVII. Subsistirán, claro está, las significaciones originarias que se mantuvieron durante siglos y llegan hasta nosotros, pero el desplazamiento hasta constituirse como núcleo principal de significación, ese que hace referencia a una rama de la actividad productora, es el hecho principal. Va ligado a toda la estimación que adquiere el trabajo que se aplica a esa actividad, y funda todo un programa de preferencia en la política económica de los Estados que justifique se especialice todo un término para designar una actividad que en tal medida se prefiere, se exalta y favorece. «La industria —escribía Juan A. de los Heros— ha hecho rápidos progresos en toda clase de artefactos» (67).

Es así como empieza una discusión entre políticos y economistas a través de la cual, el término «industria» se solidifica en su sentido hasta relegar las antiguas acepciones a punto menos que curiosidades de un lenguaje arcaizante. A pesar de fisiócratas, prefisiócratas, o simplemente agraristas que tanto cunden en la bibliografía económica y política de los siglos XVII y XVIII, había todo un amplio grupo que se preocuparon de los cuidados que reclama la actividad transformadora de mercancías, más aún en las condiciones españolas, y pidieron todo un programa de apoyo a esa rama que llaman «industria», a cuyo auge en otros países atribuyen su pujanza y su superioridad de todo tipo sobre el postrado Estado español. La mayor riqueza de los otros países viene de la industria, advierte B. Ward (68). Sólo la «industria» tiene capacidad de aumentar la población, con ella el consumo, con ésta la demanda de alimentos, en consecuencia la agricultura y el comercio: así replica Arriquibar al Marqués de Mirabeau que proponía a los españoles conservarse como una nación agraria (69). Arriquibar sabía muy bien que «las naciones más linces se disputan continuamente el imperio de la industria que es la llave maestra de la opulencia», a cuyo efecto intentan en toda ocasión extender su «fuerza industrial», —nuevo uso de este adjetivo con que

(66) *Ob. cit.*, pp. 185-186, 188, 197. Véase Antonio Elorza: *La ideología liberal de la Ilustración española*, Madrid, 1970, cap. III, pp. 47 y ss.

(67) *Discurso sobre el comercio...*, Madrid, 1775. Publicado en el vol. XXVI del *Semanario erudito* de Valladares; la cita, en la página 206.

(68) *Proyecto económico*, Madrid, 1779 —la obra estaba escrita en 1762—, p. XIV.

(69) *Recreación política. Reflexiones sobre el amigo de los hombres, en su tratado de población, considerado respecto a nuestros intereses*, Vitoria, 1779.

nos encontramos, pasados más de cien años del anterior ejemplo, lo que parece indicar una indiscutible rareza (70). La segunda parte de la obra de Arriquibar, a la que pertenecen las anteriores citas, está integrada por una serie de siete cartas dedicadas a tratar de la industria, basándose en el supuesto de su superioridad. No deja de ser curioso que este planteamiento aproxime también al autor, en formulación más o menos trivial, como es propio de todos los escritores anteriores a Ricardo, a la teoría del valor-trabajo: de la mayor parte de las cosas de que se sirve el hombre, esto es, de la casi totalidad de los bienes económicos, su valor viene del trabajo «la mayor parte de su valor viene de la mano del trabajador», y Arriquibar dirá que esa parte principal es lo que él llama «trabajo industrial» (71).

A mediados de siglo, Normante emplea ya reiteradamente la clasificación tripartita de las diferentes esferas de la economía: «agricultura, industria y comercio» (71 bis). Por su parte, también el fecundo Vicente Alcalá-Galiano, que tan intensa actividad despliega como secretario de la Sociedad Económica de Segovia, comparará el Estado a un árbol, del que la población es el tronco, la Agricultura son las raíces, y la Industria y el Comercio sus ramas; pero no sólo se nos representa aquí ésta como una actividad autónomamente desenvuelta, sino de preponderante influencia: a medida que aumenta la Industria, se multiplican los modos de vivir y se destierra insensiblemente la mendicidad (72).

Cuando Campomanes redacta un famoso *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, ya la palabra tiene en él, como en cuantos de sus contemporáneos escriben de economía, la acepción nueva general que aquí comentamos. Ya Cabarrús se servirá de ella reiteradamente en muchas de sus obras (73). No es nada nuevo, ya en su tiempo, que Moratín, junto a los beneficios que, según él, un pueblo alcance con los estudios de las letras y las artes, coloque a los de «la agricultura, la industria, la navegación y el comercio» (74).

Enunciaciones de este tipo se repiten. Juan A. de los Heros habla

(70) *Recreación política...*, 2.ª parte, 1779, pp. 22 y 23.

(71) *Recreación política...*, 2.ª parte, p. 21. He aquí lo que viene a conferir carácter industrial a un producto cualquiera: todo género de pesca —sostiene— «se puede considerar manufactura por ser todo su valor de industria» (p. 18).

(71 bis) *Discurso sobre la utilidad de los conocimientos económico-políticos y la necesidad de un estudio metódico*, Zaragoza, 1784, p. 15.

(72) «Sobre la industria en general y sobre los medios de promoverla en esta provincia», en el vol. I de las *Actas y Memorias de la R. Soc. Econ. de los Amigos del País de la provincia de Segovia*, 1785 (la Memoria es de 1781), pp. 56 y 59.

(73) *Elogio del Conde de Gausa*, 1786, *passim; Elogio de Carlos III*, 1789, p. XXX; *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública* (aparecieron póstumamente en volumen).

(74) BAE, t. II, p. 157.

de la «Agricultura, Comercio, Fábricas e Industrias» (75). Arriquibar de «cultura, industria y comercio» o de «cultivo, industria y comercio» (76), etc. Los estatutos y reglamentos de las Sociedades Económicas emplean también una clasificación tripartita, de la forma que luego se ha hecho habitual (76 bis).

El sentido presente de la palabra industria, no sólo como rama general de la actividad económica que se ocupa de la transformación de las materias primas, sino la aplicación de ese término para designar a las empresas e instalaciones en que una labor de tal naturaleza se desenvuelve, no se desarrolla, según quienes hasta ahora se han ocupado del tema, sino en fechas muy avanzadas. Sée y Hauser se inclinaron a retrasar estas innovaciones lingüísticas hasta muy tarde. Harsin adujo nuevas referencias que permiten aceptar que la nueva significación está ya establecida en el tercer cuarto de siglo XVIII, nunca antes tampoco (77). Nosotros creemos que se trata de un proceso mucho más largo, con orígenes más lejanos, a través del cual se constituye el nuevo sentido de un término que va a entrar en competencia con el anterior, para acabar, imponiéndose en ciertos aspectos.

---

(75) *Ob. cit*, p. 183.

(76) *Ob. cit.*, 2.ª parte, p. 4. La acepción, pues, de la palabra «industria», en el sentido de una de las grandes ramas diferenciables en la actividad económica, se ha hecho común en el XVIII. Es aquella a la que corresponde transformar por el trabajo humano las materias simples y de esa manera incrementar su valor. Así emplea el término Meléndez Valdés. Lo mismo se comprueba en Forner: «Los hombres trabajan para gozar de las comodidades que ofrece el uso de las producciones de la naturaleza mejoradas por la industria» (en el «Informe fiscal en el expediente de la Universidad de Salamanca», incluido en el volumen *Dos discursos*, ed. y estudio preliminar de François López, Barcelona, 1973, p. 190).
Tomás de Iriarte canta en una de sus églogas:

Hoy, con su estado, el labrador, contento,
verá cómo a sus frutos
valor aumenta el rico fabricante,
que a premiadas labores ya se anima.
Y libre de tributos,
el diestro navegante,
en el remoto clima,
de la industria las dádivas derrama.

(Las dos citas de Meléndez Valdés y de Iriarte, más otra similar también de Forner, pueden verse en BAE, t. LXIII, pp. 199, 312 y 50, respectivamente.)

(76 bis) La Sociedad de Madrid contaba entre sus «clases» o grupos de carácter profesional distinto: agricultura, industria, artes y oficios (véase t. I de las *Memorias de esta Sociedad*). La de Segovia hacía una distinción semejante (véase el vol. cit. de *Actas y Memorias*); también la de Valladolid (véase J. Demerson: *La Real Sociedad Económica de Valladolid*, Valladolid, 1969, p. 11), la de Avila (J. Demerson: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Avila*, Avila, 1968, p. 15). En 1781, Dámaso Castillo Le Roy presenta en la de Segovia una breve Memoria *Sobre la distribución de la Sociedad en clases*, las cuales, según el autor, deberán ser: fábricas, agricultura y enseñanza pública (que comprende la de artes y oficios, escuelas patrióticas y primeras letras); véase *Actas y Memorias*, t. I, ya citado, pp. 100 y ss. El reglamento general de estas sociedades es de 1835 y no tiene ya interés para nosotros.

(77) *Art. cit.*, en AHES, 1930, p. 235.

V. ACEPCIONES DE LA PALABRA «FABRICA»

Evidentemente siempre que en alguno de los textos citados hasta aquí, tropezamos con el plural «industrias» podemos sospechar que nos hallamos ante un significado de la palabra igual que el que ahora nos planteamos sobre la base de la referencia de Harsin. Pero lo ordinario, desde el siglo XVIII, con importantes anticipaciones en los economistas del XVII, es llamar a los establecimientos transformadores de mercancías y lugares o inmuebles en que están instalados, «fábricas». Tal vez en el catalán actual prevalezca el primero de estos sentidos, mientras en el castellano predomina el segundo. En cualquier caso, estamos ante los resultados de una evolución que discurre paralela a la de la palabra industria. A medida que ésta cobra mayor importancia, sus instalaciones mayor relieve, sus trabajadores más especial dedicación, la industria ya no es una actividad de tiempo muy parcial en la jornada de la familia trabajadora ni que se realice en horas de noche o en días de lluvia junto al hogar, o con simple ayuda de algún familiar o aprendiz, en un pequeño taller. Esa industria que ha necesitado una palabra específica para designarla, tiene falta también de todo un local y una organización de medios y mano de obra para desenvolverse: ese establecimiento emplazado en un local *ad hoc*, que fácilmente puede identificarse con la empresa misma, es la «fábrica». En Francia parece que este uso de la palabra es conocido desde 1679.

En el *Diccionario de Autoridades* la voz a que ahora nos referimos se define sin remitir, en ninguna de sus acepciones, a actividad económica de tipo industrial. El carácter económico —esto es, que los productos obtenidos sean mercancías— aparece sin embargo, en los ejemplos de que se hacen mención: la fábrica del carbón, la fábrica del vidrio. Según esto, «fábrica» es palabra que denota una acción: la acción de fabricar, el proceso de fabricación de un producto por la actividad humana. En tal sentido, pues, la fábrica del vidrio quiere decir el proceso de fabricación de tal objeto. Pero el Diccionario añade otra acepción: «el paraje destinado para hacer siempre alguna cosa: como la fábrica del tabaco, la fábrica de los paños».

Hay acepciones anteriores, que son frecuentes hasta el XVI: fábrica es un grande y complejo objeto que alguien, que puede ser Dios o nada más que un inteligente y poderoso artífice, ha montado. Así se habla de la fábrica del Universo o del Orbe, como en el título de la obra de Pérez de Vargas, publicada en Toledo, 1563; de la fábrica de lo que es un colosal templo como El Escorial, según se dice en la conocida Historia del P. Sigüenza; o de un navío de asombrosas

proporciones, en páginas de Fernando de Herrera. En el castellano habitual, que en el XVII emplea Pellicer, fábrica se sigue diciendo aún de la construcción de una iglesia o gran edificio o de otras complejas construcciones; por ejemplo, de una hermosa galera (77 bis) —si bien empiezan a coagular otros sentidos—. Como un cultismo de sabor arcaizante, ese uso es aún conocido en nuestros días, aunque resulte raro.

La palabra fábrica, entendida como fabricación o proceso de transformación de materiales, es tal vez la más frecuente en el XVII. Así hay que entenderlo en el título de la obra del P. José de Zaragoza, *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos* que aparece en Madrid, 1675. Recordemos la frase ya citada de Sancho de Moncada en que habla de la parte de obraje o fábrica que lleva cada cosa. Cuando Martínez de Mata habla de la «fábrica de las mercaderías», empleando en singular el término en cuestión, y cuando sostiene que, producidos en España todos los géneros «habían de haber causado en su fábrica muchos derechos a la Real Hacienda» (78), no parece que quepan dudas acerca del valor del término como proceso de fabricación. Pero cuando Sancho de Moncada habla de que los reinos extranjeros proceden «buscando fábricas en qué ocupar la gente ociosa» y refiere que el rey «mandó llamar Oficiales de todas artes para hacer las ordenanzas de todas las fábricas», aunque no deje de caber alguna duda, parece más bien que la palabra «fábrica» designa el local con sus instalaciones necesarias para la producción de determinadas mercancías (79). La mención por Cristóbal Pérez de Herrera, de las «fábricas», en relación con las «manufacturas», una de las cuatro ramas de la riqueza de los países, permite entender en su contexto tal vocablo en el sentido que acabamos de decir (80). Algo parecido se puede pensar cuando Mata, en otro pasaje diferente del antes citado, menciona «las fábricas de todos los géneros necesarios al buen comercio» (81), cuyo fomento, él, tal industrialista, desea con tanto ahínco. Durante el XVII, la consolidación de este sentido se inicia, aunque subsista el que antes hemos visto: a fines de siglo, Bances Candamo quiere dar a conocer al público las partes de la comedia, «su interior artificio, la machina ingeniosa de su contextura y el estudio que necesita su fábrica» (81 bis).

(77 bis) «Avisos» publicados en el *Semanario Erudito de Valladares*, t. XXXII, pp. 179, 214, 275; t. XXXIII, pp. 16 y 177. Corresponden a los años 1641 y 1642.

(78) *Epitome*, ed. cit., pp. 362 y 366.

(79) *Ob. cit.*, pp. 19 y 34; análogo sentido en página 36.

(80) *Discurso*, ed. cit., folios 21, 23 y 27.

(81) *Epitome*, ed. cit., p. 354; véase también p. 355, etc.

(81 bis) *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de D. W. Moir, Londres, 1970. La cita en página 78 corresponde a la que el editor considera tercera versión de la obra original.

Parece claro que, desde las primeras páginas de su discurso *Extensión política y económica* y a través de todo él, su autor, Alvarez Osorio, emplea la palabra fábrica —y su plural—, tan frecuente en sus escritos todos, en la acepción de conjunto de instalaciones, de local e instrumentos, para la realización del trabajo de producción de unos u otros tipos de géneros (82). Luego, en ese mismo Discurso, dedica un capítulo en particular a las «fábricas de lienzo» (lino), a las «fábricas de lana», a las «fábricas de seda», y termina con un capítulo sobre «Reflexiones y medios de animar las fábricas en España» (83). Pensamos que, a partir de la obra de Alvarez Ossorio, en la segunda mitad del XVII, el concepto moderno de fábrica se ha introducido en el léxico castellano. Nos confirma esta conclusión comprobar que en otra obra del mismo autor, su *Discurso Universal,* al enumerar las tres columnas en que descansa el poder de una monarquía, menciona las armas, los campos cultivados y las fábricas (84).

Las fábricas constituyen, según esto, el campo de una actividad tan potente como es la de la industria: ambos conceptos se identifican, y se comprende así que para Alvarez Ossorio la gran masa de población necesaria para una fuerte monarquía ha de estar integrada de «cosecheros» y «fabricantes» (85).

En el nutrido grupo de los mercantilistas o posmercantilistas que llena la bibliografía política y económica española desde el segundo cuarto del siglo XVIII, el interés por el incremento de las manufacturas conduce a pedir el establecimiento privilegiado de fábricas, empleando ya normalmente esta palabra en su acepción actual. Ya antes J. de Uztáriz está tan convencido de que la provisión de manufacturas por producción nacional sería tan ventajosa que —incrementando incluso los gastos aduaneros— considera «es evidente el aumento grande que las Fábricas producirían también por este medio, a unas y otras Rentas (86). Los capítulos VII, VIII y IX de la primera parte de su obra se ocupan de las fábricas en ese sentido y la palabra se encuentra en los títulos y en el texto de esos mismos capítulos. Cuando Bernardo de Ulloa imita, resume y en parte plagia la obra de Uztáriz, titula a la suya *Restablecimiento de las Fábricas y Comercio español:* se trata de las instalaciones en sus lugares adecua-

(82) Editado por Campomanes, apéndice al *Discurso sobre la educación popular,* tomo I, véanse, entre otras, pp. 11, 16, 22, 40, etc.

(83) *Ob. cit.,* pp. 62 y ss.

(84) Ed. en el mismo tomo del apéndice de la citada obra de Campomanes, pp. 429-430. Alvarez Ossorio tiene muchas reservas contra el comercio, que propone reducir a lo indispensable.

(85) *Extensión política y económica,* p. 44.

(86) *Theorica y práctica de comercio y de marina,* ed. cit., p. 12.

dos para la fabricación de manufacturas (87). Estamos ante un uso lingüístico común ya a la España del XVIII. El abate Gándara, en 1756, se pregunta incluso críticamente «¿España no es país para fábricas?» y se responde que sí, pues posee todas las materias simples necesarias; considera, además que en ella sólo pueden mantenerse aquellos pueblos que conservan «algunas reliquias de fábricas, manufacturas, artes o industria» (87 bis). Macanaz (88), Campillo (89), B. Ward (90), hablan de incrementar y favorecer las fábricas. Los informes que figuran en el Expediente de Ley Agraria dan repetidos ejemplos de lo mismo (91). Antonio Muñoz dedica un capítulo a tratar «De las manufacturas en general» y otro «De las fábricas». La división tripartita de las ramas de la vida económica la enuncia él así: «Fábricas, comercio y agricultura» (92). Jovellanos, en esos sus viajes voluntarios o impuestos por tierras de España, señala en algunas ocasiones, lugares, pequeños pueblos, en los que se levantan fábricas, de paños burdos, de curtidos, de tejas, etc., en Prádanos, Melgar, y otros varios (93).

Campomanes escribió un *Discurso sobre las Fábricas* que además de tener para nosotros el interés de confirmar las transformaciones que llevamos vistas, guarda uno mucho mayor: en él se contiene una definición del término que ahora nos ocupa. Campomanes distingue al empezar su obra oficios, industrias y fábricas. El segundo de estos términos no lo define, tal vez porque, como en otros casos, lo confunde con el tercero. Pero es de sumo interés la diferenciación conceptual que entre el primero y el último establece: se llama *oficios* cuando se trabaja « en una obra que concluye el artífice por sí mismo, sin necesitar valerse de otras manos auxiliares»; se llaman *fábricas* «aquellas manufacturas complicadas que constan de varias clases de operarios, por cuyas manos pasan gradualmente las manufacturas, hasta llegar a su debida terminación» (94). Una nueva fase en los modos de producción capitalista llevaría a Marx a dividir en tres períodos el proceso histórico de aquélla. La primera fase o de taller correspondería a lo que Campomanes había llamado oficios; manu-

---

(87) Se publicó en Madrid, 1740. Su aparición provocó la segunda edición, para un amplio público, de la obra de Uztáriz, cuya circulación, hasta ese momento, era muy reducida.

(87 bis) *Ob. cit.*, pp. 57 y 86.

(88) «Auxilios para bien gobernar una Monarquía», en *Semanario erudito*, t. V, p. 287.

(89) *Lo que hay de más y de menos en España para que sea lo que debe ser y no lo que es*, ed. de A. Elorza, Madrid, 1969, p. 77 (entre lo que hay de menos, claro está, aparece, según el orden alfabético de la obra, la palabra «fábricas»).

(90) *Proyecto económico*, ya citado, p. 104.

(91) Amplios fragmentos de este expediente han sido publicados por A. Elorza en la *Revista de Trabajo*, núm. 17, 1967.

(92) *Discurso sobre la economía política*, ya citado, pp. 94, 243, 254.

(93) *Diarios*. III, BAE, t. LXXXVII, pp. 34, 36, 37, 41, 47, 50, 51, etc.

(94) Tomo II de los apéndices al *Discurso sobre la educación popular*, pp. 5 y ss.

factura quedaría para la fase central basada en la división de trabajo, cuyo desarrollo y cuya teorización por A. Smith, coincidiría con el auge primero del industrialismo y la solidificación del concepto de industria que hemos estudiado. Es lo que llama fábricas Campomanes. La etapa final, para la que en Marx quedaría reservada la palabra. fábrica designaría aquella forma de producción industrial en que el obreros se dedica a accionar y vigilar las máquinas (95).

Pero esas grandes instalaciones —grandes para la época— con alto grado de división del trabajo y considerable masa de concentración de asalariados, no iba a ser lo único a que se aplicara el nombre de fábrica y la única forma en que se concibiera la producción industrial. Cabía superar la rudimentaria forma del taller primitivo, cabía encontrar una cierta división de trabajo y un corto número de operarios, de reclutamiento parcial y local. Y también esto eran *fábricas*. Campomanes, que se diría intuye los males de la proletarización y de la especialización alienantes, está denodadamente contra el sistema de «levantar fábricas con grandes edificios, en que se trabaja a jornal y a ciertas horas por administración». Estas fábricas son caras, se exponen a grandes pérdidas y tienen muy adversas consecuencias sociales sobre sus trabajadores, a los que sustraen a su medio rural y les privan de sus recursos habituales. De ahí que Campomanes escribiera todo un *Discurso sobre el fomento de la Industria popular* (96). También Forner veía con gusto crecer la «industria popular» en ciertas regiones españolas (97). Ibáñez de la Rentería propone a las Sociedades Económicas «promover la industria popular» (97 bis). Hay quienes, como Normante, distinguen la «industria popular» de las «fábricas», sin prevención ninguna contra éstas (98). En cambio, un Jovellanos que ve con malos ojos las grandes inversiones, simpatiza con la que llama «industria doméstica» o popular, y cree posible «demostrar que la riqueza de las familias podía encontrarse en el aprovechamiento de aquellos desperdicios de la aplicación y del tiempo, con que están tan bien halladas la pobreza y la desidia» (98 bis). También Romá y Rosell hablaba de fábricas —y a ellas iba su preferencia— que eran pequeñas unidades familiares de explotación industrial, con un par de telares, entregadas a pequeños

---

(95) Véanse los capítulos de *El Capital* que hemos citado en nota 7.

(96) Ed. de Madrid, 1774.

(97) «Discurso leído en la Sociedad Patriótica de Sevilla», incluido en el vol. de *Obras*, Madrid, 1843, p. 273.

(97 bis). *Discursos*, ed. de Madrid, 1798. El texto pertenece al discurso primero, «La amistad del país o idea de una Sociedad Patriótica» (1780), p. 13.

(98) *Discurso* citado, p. 8, pronunciado en la Sociedad Económica Aragonesa.

(98 bis) Jovellanos: *Oración pronunciada en la Sociedad Económica de Madrid, con motivo de la distribución de premios*, BAE, t. L, *Obras de...*, vol. II, p. 31.

artífices, sin emplear jornaleros perpetuos, esto es, condenados a no salir de su estado de asalariados, estando, en cambio, constituida esa población fabril por maestros, oficiales y aprendices que podían llegar a tener su caudal propio e instalarse con independencia (99). Tropezamos aquí con una antinomia característica del insuficiente desarrollo económico de nuestra sociedad ilustrada: de un lado, aspiración al crecimiento industrial y al establecimiento de fábricas modernas; de otro, la ilusión de conservar las condiciones de un régimen artesanal (100), inmovilista, de un ritmo de producción incapaz de servir a las masas de población de los Estados modernos (101).

Pero no todos se quedaron en ese nivel. Algunos comprendieron los cambios que traía consigo una nueva época en la que había habido que echar mano de una nuevas palabras, o por lo menos, que insuflar unos nuevos significados en palabras conocidas de antiguo, para lograr expresar los fenómenos económicos diferentes que se empezaban a contemplar. Por eso, Juan Antonio de los Heros observaba un corte entre las antiguas fábricas y las modernas manufacturas, para desarrollar las cuales había que traer de fuera muestras, diseños, aparatos, maestros —aunque en ningún caso haga explícita mención al régimen de producción en serie, de tipo normalizado que, en algunos casos, más o menos excepcionales, se iniciaba en España— (102). También Vicente Alcalá Galiano, al propugnar tan cálidamente como él lo hacía la creación de nuevas fábricas en España, reclamaba el amplio uso de «máquinas e industrias» necesarias para aquéllas y daba por supuesto que esas costosas y complejas instalaciones, no podían reducirse a emplear los restos de posibilidades de trabajo que les quedaran a los campesinos y a sus familias después de terminada su jornada en el campo, sino que tenían que reclutar sus operarios, numerosos, expertos y con el grueso de sus horas de trabajo dedicado a los empleos fabriles, de entre las gentes de las ciudades (103). Era de esperar que quien años después de escrito el *Ensayo* que aquí vamos a citar, se convertirá en el tra-

---

(99) *Las señales de la felicidad de España*, Madrid, 1768, p. 181, nota.

(100) Véase P. Vilar: «Structures de la société espagnole vers 1750», en el vol. II, de *Mélanges a la memoire de Jean Serraihl*, París, 1966, pp. 425 y ss.

(101) Anes ha hecho observar que la tasa de crecimiento demográfico de España en el siglo XVIII no supera la de las economías del antiguo régimen (véase su obra *Las crisis agrarias en la España moderna*, Madrid, 1970, p. 142).

(102) Véase E. J. Hamilton: *El florecimiento del capitalismo y otros ensayos de historia económica* (trad. castellana), Madrid, 1948, p. 5.

(103) «Sobre la industria en general y sobre los medios de promoverla en esta provincia», *Memorias de la Sociedad Económica de Amigos del País de Segovia*, t. I, p. 62; y del mismo autor, «Memoria sobre la necesidad y justicia de los tributos y fondos de donde deben sacarse y medios de recaudarlos», en *Memorias* de la citada Sociedad, t. IV, p. 354.

ductor y comentador de A. Smith, nos referimos a J. Alonso Ortiz, defendiera también las fábricas, con el sentido de la palabra que toma en esa época, y por tanto, el empleo de máquinas que caracterizaba a sus instalaciones y a la actividad económica transformadora a la cual se reservaba cada vez más el nombre de industria (104).

VI. ENSAYOS DE DEFINICION

Creemos que con los muchos datos reunidos hasta aquí queda suficientemente en claro la evolución experimentada por la palabra industria y la consolidación de su significado moderno, que no anula las acepciones primitivas de la misma, pero las reduce en adelante a usos muy limitados.

Esa evolución nos ofrece unas definiciones, en textos de autores ilustrados que, de esa manera, nos proporcionan unos documentos lingüísticos e históricos, tal vez tan interesantes en un orden como en otro.

Arriquibar, cuya segunda parte de su *Recreación política* está tan enteramente dedicada, según dijimos, al tema de la industria, empieza la segunda Carta de las que integran ese volumen, fechada en 20 de junio de 1768, con esta bien construida definición: «Bajo el nombre genérico de industria comprendo principalmente todas las manufacturas posibles a un reino, que quiere aprovecharse de cuantas ventajas le ofrece su suelo en cualesquiera efectos capaces de recibir alguna nueva forma, mejora o beneficio por medio del trabajo del hombre; ya sea que resulte por una simple operación normal, o ya por el ministerio de ingenios o máquinas que la faciliten; y accesoriamente comprendo también todas lás operaciones de comercio, que son consiguientes al efecto manufacturado, en ventas, conducciones, fletes, seguros, cambios, comisiones, etc., pues todas aumentan las ocupaciones de los hombres». Después de lo cual expone el amplio campo a que el concepto expuesto se extiende: «el campo de la industria es tan vasto, como es interminable el coto de los trabajos públicos, en todo cuanto el hombre, sujeto al capricho y a la novedad, ha menester para la vida civil, desde lo puramente necesario, hasta lo más superfluo de su uso. Toda la naturaleza es su taller y su materia en sus producciones sensitivas, vegetales y minerales» (105).

Esa pura actividad del comercio que aporta materias primas y que moviliza de cualquier parte, es, conforme dice J. A. de los Heros lo que se manipula «con la industria, reduciéndolas a manu-

(104) *Ensayo económico sobre el sistema de la moneda-papel*, Madrid, 1796, p. 247.
(105) *Ob. cit.*, pp. 16-17.

factura» (106). Tal es la operación de la industria, por excelencia, la cual, Antonio Muñoz define reiteradamente con una misma idea: en un país muy poblado, la necesidad impone la industria, con la cual las cosas que allí nacen «se elevan a manufacturas». Una y otra vez repite la misma imagen Muñoz: por esa actividad «elevan a manufacturas las cosas», «las fábricas que elevan a manufactura una parte de las producciones», las sedas y otras materias simples se ven «elevadas a manufactura» —no cabe duda de que estas frases ponen al descubierto una superior estimación del trabajo industrial (107): los españoles que ya en el XVII pregonaban la superioridad y necesidad de la industria, que tan pronto, por esa razón, necesitaron hacer cambios importantes en el léxico, no tuvieron que esperar a A. Smith para sostener tales tesis, pero vienen sus opiniones muy reforzadas al leer en el texto traducido de aquél que la actividad de los «fabricantes», «aumenta en tanto grado el valor de las rudas producciones de la tierra» (108).

La exposición que en una de sus valiosas memorias presentadas a la Sociedad segoviana, hizo Vicente Alcalá Galiano, junta inteligentemente los aspectos histórico, técnico y politicoeconómico que venían a integrarse en el programa industrializador de la Ilustración española: «Si los hombres contentos con satisfacer sus necesidades no hubieran inventado a impulsos de su amor propio tanta diversidad de Artefactos, sólo habría que fomentar cuidadosamente la Agricultura, pero habiendo introducídose ya el uso y aun podemos decir la necesidad de las innumerables producciones del Arte, es indispensable establecer y adelantar todo género de Fábricas para impedir que los extranjeros nos hagan dependientes de la Industria» (109).

Y llegamos, para terminar, a la definición de Jovellanos (1781), que tal vez conceptualmente es la más perfecta y tiene para nosotros el especial interés de mostrarnos una vez más unidas las ideas económica y técnica de la industria, con toda la definida sustantividad que adquiere en el pensamiento del siglo XVIII, en tanto que rama de la producción ligada a la estimación del trabajo como factor productivo e incluso a un eco de la teoría del valor-trabajo: «Toda operación dirigida a mejorar las producciones de la tierra se puede llamar industria, aunque comúnmente se toma esta voz en un sentido menos vago y general...; hay otras operaciones que tocan privativamente a la industria y son aquellas que, mudando la forma natural de las cosas en nuevas y diferentes formas, no sólo las proporcionan

(106) *Discurso sobre el comercio*, ed. cit., p. 182.

(107) *Discurso sobre la economía política*, pp. 34, 221, 222, 259, 260, 261, etc.

(108) Trad. ya citada de J. Alonso Ortiz, t. III, pp. 291-292.

(109) *Sobre la industria en general*, ya citado, p. 57.

para el consumo, sino que les dan un valor muchas veces excedente al valor de la materia» (110).

Esta evolución lingüística que aquí hemos expuesto ponía de relieve el proceso real de una lenta pero efectiva transformación económica del país, que le abría las puertas de la industrialización. Se explica así el hecho, observado por Domínguez Ortiz, de unos cambios de estructura económica y social, en virtud de los cuales, entre los censos de 1787 y de 1797, se da una diferencia notable: una baja de la población rural y un aumento de la población industrial, en el segundo respecto al primero. Tal vez se explique reconociendo que en el de 1787 se incluyeron como labradores y jornaleros agrícolas personas que trabajaban en el campo eventualmente o por cortos períodos, dedicando el resto de su actividad a las artes, basándose en lo cual, con criterio opuesto, en el segundo de ambos censos fueron incluidos en el segundo sector (111); pero, de todas formas, hay un cambio.

Esto no nos ha de llevar a discutir, en ningún caso, las tesis acerca de que la mayor parte del crecimiento demográfico español, durante el XVIII, se diera en el sector de la agricultura y que fuera también éste el que conociera un mayor aumento proporcional en orden a la producción (112); pero el esfuerzo ilustrado a favor de la industrialización queda atestiguado desde el básico plano del lenguaje.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Facultad de Ciencias Políticas y de Sociología
Universidad Complutense
MADRID

---

(110) *Discurso sobre los medios de promover la felicidad de Asturias*, en BAE, t. L, *Obras de G. M. de Jovellanos*, t. II, p. 448.

(111) *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, 1955, p. 256.

(112) F. Bustelo: «La población española en la segunda mitad del siglo XVIII», en *Moneda y Crédito*, diciembre de 1972, pp. 53 y ss.

SIMBOLOGIA DE LA DOBLE ETERNIDAD EN LAS «SOLEDADES», DE ANTONIO MACHADO

Una de las lagunas de la literatura crítica sobre la obra de Antonio Machado puede señalarse en la falta de interpretaciones satisfactorias acerca de *Soledades* como expresión de una cosmovisión profundamente arraigada en típicas vivencias de los jóvenes poetas de principos de siglo y evidentemente influida por la herencia ideológica de la generación precedente. Sin embargo, el propio Machado advierte en *Abel Martín* que «toda obra de arte, por humilde que sea, refleja la ideología y la sentimentalidad de una época». El examen de las relaciones del mundo poético de Machado con su propia época y con las ideas de la generación precedente permitiría indudablemente esclarecer la continuidad y la lógica interna del desarrollo intelectual y poético de Machado desde su formación krausista y liberal hasta *Campos de Castilla* a través de un período cuando parecía volver la espalda a la herencia espiritual de sus maestros. El aporte más importante al estudio de este período fue el hallazgo, por Dámaso Alonso, de las *poesías olvidadas* de Machado.



El análisis del primer libro de Antonio Machado, *Soledades*, puede empezarse por el título mismo, que revela inmediatamente lo esencial de lo que asimiló el poeta de la «ideología y la sentimentalidad» de su época.

La soledad o soledades es un tema y un título muy frecuentes en la literatura española. Las obras más conocidas con el mismo título son la de Luis de Góngora (1613) y la de Augusto Ferrán (1861). Hacia la poesía de Góngora llamaron la atención de los poetas de fines de siglo Verlaine y Darío. Ferrán, al igual que Bécquer, pertenecía a aquella ola del romanticismo que en cierto modo preparó el

simbolismo. La poesía de Góngora —que por lo demás no tiene mucho que ver con la de Machado— interesaba a los modernistas antes que nada por su lenguaje sumamente flexible y matizado, riquísimo en imágenes simbólicas y, posiblemente, por el rechazo de su época, por su encerramiento en el mundo maravilloso de su soledad cordobesa. En cuanto a Ferrán, la famosa introducción a sus *Soledades*, escrita por Bécquer, es el manifiesto de la tendencia llamada por Machado «intimista», que incluía tanto a Ferrán y Bécquer como al mismo Machado.

Además de los posibles precedentes españoles, pudo también influir en que Machado eligiese ese título *Les Solitudes*, de Sully Prudhomme, el primer poeta galardonado con el Premio Nobel, en 1901, precisamente por este libro. Entre el carácter y la obra de Sully Prudhomme y Antonio Machado hay algunas semejanzas: lirismo íntimo, profundo y sencillo en la expresión, inclinación filosófica y un concepto de la muerte como soledad definitiva, que es el tema de la última poesía del libro de Sully Prudhomme.

Conviene mencionar también el libro de Eusebio Blasco publicado en 1878 con el título *Soledades*, porque, de un lado, revela cierta influencia de Sully Prudhomme y, de otro, muestra algunas semejanzas con la poesía de Antonio Machado, aunque tiene un bajo nivel poético. Este libro de Eusebio Blasco fue reeditado en 1918, un año antes de la segunda edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, de Machado.

Sin embargo, las posibles relaciones entre el título del primer libro de Machado y los de otros poetas hasta cierto punto afines a él no explican suficientemente que Machado escogiese tal título. Es posible un acercamiento más eficaz, pero tampoco muy concreto a la comprensión de la elección del título si se parte de la atmósfera intelectual y espiritual en que vivía el poeta, de la idea krausista «actividad interior», de la «intrahistoria» unamuniana y de aquella situación histórica en la que los jóvenes intelectuales no podían actuar sino al margen de la sociedad establecida. Los poetas jóvenes individual y colectivamente se sentían aislados, infinitamente solitarios por estar despojados de toda posibilidad de acción social fructífera. La conciencia del aislamiento en una sociedad indiferente e impermeable se revela claramente en las cartas que se intercambiaron en 1903 entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez:

> Jiménez: Es consolador que en estos tiempos de «concursos poéticos» de *El Liberal* se publiquen libros como éste [alude a *Soledades*, de Machado]. Y, sin embargo, ¡con qué desdén mirarían

a Antonio Machado los señores Balart, Zapata y Blasco y los poetitas premiados si se encontraran en su camino! (1).

Machado: ... hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, en cuanto trabajamos con nuestro corazón (2).

Alude a la vivencia del aislamiento, a la soledad debida a la indiferencia del medio ambiente también una expresión de Machado, en la que el poeta se refiere en 1920 a su propia juventud: «un pobre modernista del año tres» (3).

Son conocidas las raíces sociales de la vivencia de soledad y de aislamiento, de la actitud introvertida y alienada de los poetas simbolistas. Es interesante al respecto la sorprendente coincidencia entre las respectivas declaraciones de Gustave Flaubert y Antonio Machado.

> Flaubert: Quand le monde extérieur vous dégoûte, vous alanguit, vous corrompt, vous abrutit, les gens honnêtes et délicates sont forcées de chercher en eux-mêmes quelque part un lieu plus propre pour y vivre. Si la société continue comme elle va, nous reverrons, je crois, des mystiques comme il y en a eu à toutes les époques sombres (4).
>
> Machado: El sentido común, que es común sentir, cambia con los tiempos también: en épocas racionalistas cree, como nuestros abuelos, en la Diosa Razón; en épocas agnósticas tiene otros fetiches... El sentido común puede caer también bajo el maleficio de un sueño, creerse obligado a guerrear entre sombras (5).

Puede afirmarse, pues, que la elección del título del primer libro de Machado fue motivada, de un lado, por la frecuencia de la vivencia y del motivo de la soledad en la literatura europea de fines del siglo y, de otro, por la estancada vida social de España, caracterizada por el cansancio de las tradiciones liberales y el aislamiento de toda iniciativa artística moderna.

Pero una concreta y satisfactoria interpretación del título *Soledades* y del contenido real de la vivencia machadiana de la soledad puede realizarse solamente a través del análisis de los poemas de este libro, que nos explicaría también en qué consistió la modernidad de ese «pobre modernista» que era Machado en 1903.

---

(1) Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez. Con un estudio preliminar de Ricardo Gullón y prosa y verso de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La Torre, 1959, número 25, 265.

(2) Cartas de Antonio Machado..., *op. cit.*, 177

(3) *Los complementarios*, Losada, Buenos Aires, 1957, 133.

(4) Robert Gibson: *Modern French Poets on Poetry*, Cambridge, 1961, 23.

(5) Abel Martín: *Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*, Losada, Buenos Aires, 1953, 100.

La soledad y la modernidad son dos factores esenciales que mutuamente se presuponen en la primera poesía machadiana. El mundo de vivencias poéticas expresado bajo el título *Soledades* sólo en unión con los medios poéticos correspondientes constituye aquella novedad por la cual Juan Ramón Jiménez consideraba a los hermanos Machado «firmes sostenes de la poesía nueva» (6). Esa misma novedad debió inducir a Unamuno a decir en *Almas de jóvenes*, en 1904, que «los versos de uno y otro son de los más espirituales que puede hoy leerse en España» (7).

Esa novedad no era, sin embargo, algo sin precedentes. Uno de los mejores conocedores del modernismo, Max Henríquez Ureña, dice que los modernistas asimilaron, de una manera ecléctica, varias tendencias del período posromántico, especialmente los resultados del parnasismo y simbolismo franceses. Esto significa que «la reacción modernista no iba... contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma». (8).

Conviene advertir que el grupo de jóvenes escritores españoles que, con motivo de la publicación de *Camino de perfección*, festejaba a Baroja en 1902, era perfectamente consciente de su filiación romántica:

> La generación de 1898... se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja... (9).

El mismo Rubén Darío anota en la *Canción de los pinos*, en 1906, ¿quién que es, no es romántico?

Machado, a su vez, hasta el final de su vida, en un discurso pronunciado en Valencia en 1937, se dijo «demasiado romántico» (10).

Examinando las *Soledades* desde un punto de vista histórico, el rasgo que resalta más a los ojos es la persistencia o renovación del motivo del sueño, un motivo típicamente romántico, enriquecido ya, naturalmente, por los aportes del simbolismo.

Según Oreste Macrí, «il recupero della decrepita illusione romantica è uno dei maggiori prodigi dellarte di Machado» (11). José Luis Cano, por su parte, considera a Machado «hombre y poeta en sueños» (12). El poeta mismo, en la reseña sobre las *Arias tristes*, de

---

(6) Cartas de Antonio Machado..., *op. cit.*, 162.

(7) García Blanco, Manuel: *En torno a Unamuno*, Taurus, Madrid, 1965, 218.

(8) *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1962, 11-13.

(9) Angel del Río: *Historia de la literatura española*, II, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1963, 241.

(10) *La guerra*, Madrid, 1937, 109.

(11) *Poesie di Antonio Machado*, Levici, Milán, 1961, 108.

(12) Cano, José Luis: «De Machado a Bousoño», *Insula*, Madrid, 1955, 13.

Juan Ramón Jiménez, escribe, en 1904, que pertenecía «a la juventud soñadora» (13).

Una primera lectura convence ya al lector de la importancia del sueño en el primer libro de Machado. Es revelador que de los 42 poemas que forman el librito, 27 aluden al sueño con las palabras sueño, soñar, soñado, dormir, ilusión, etc.

El sueño, en realidad, no es un tema poético, como afirman Ramón de Zubiría (14) y otros críticos, sino más bien un cuadro llenado por otros elementos que posibilita la expresión de cierto tipo de mensaje poético. A esta naturaleza del sueño alude también la ya citada declaración de Machado: «El sentido común puede caer también bajo el maleficio de un sueño, creerse obligado a guerrear entre sombras» (15). Esclarece más el poeta la función del sueño en su *Discurso de ingreso en la Academia* diciendo que la fe de los románticos en la universalidad del lenguaje lírico se apoya en la vigencia de las leyes de la razón, a diferencia del poeta posromántico, que, después del fracaso del idealismo metafísico, «explora la ciudad más o menos subterránea de sus sueños» (16) y aspira a la expresión de lo inefable.

El sueño es, pues, un escenario, ciudad subterránea, región caótica que lleva al poeta a buscar en el misterio la explicación del mundo. porque no la encuentra en la razón:

sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente
cual de región caótica y sombría

(IX)

Jacques Bousquet, quien en su obra (17) sobre el motivo de sueño considera que el romanticismo continúa hasta en el surrealismo, afirma que el sueño es la típica expresión de la angustia existencial y del sentimiento de soledad fatal, vivencias características del desarrollo de la moderna sociedad burguesa. Las palabras mismas «angustia» o «congoja» se encuentran en tres poemas de *Soledades* (VIII, IX, XXV), muy estrechamente relacionadas al sueño:

... obscura
galería de un sueño de congoja

(XXV)

---

(13) «Arias tristes de Juan Ramón», *El País*, Madrid, 1904.
(14) *La poesía de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1959.
(15) *Abel Martín*, Losada, Buenos Aires, 1953, 100.
(16) *Los complementarios*, 115, 1.
(17) Jacques Bousquet: *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne)*, Paris, Didier, 1964.

Varios poemas aluden a la naturaleza enigmática e inquietante del sueño que oculta secretos, pero quizá podría también revelarlos.

Las palabras «enigma», «secreto», «misterio» y «símbolo» —alusiva esta última al secreto— se encuentran en seis poemas de *Soledades.* La palabra «soledad» solamente en dos. Pero la vivencia de la soledad está presente en todo el libro, sugerida por las continuas y tensas meditaciones solitarias del poeta. La relación de la soledad con el desciframiento de secretos resulta evidente en el poema IX:

La soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio.

Ya el primer poema impreso de Machado relaciona la solitaria meditación angustiosa con el sueño:

... soñar y meditar querría

(III)

Bousquet divide los motivos de sueño en dos grandes categorías. Una se relaciona con el paraíso y la otra con el infierno, conceptos ambos de origen mítico-religioso. Las dos categorías de sueños tienen dos rasgos comunes. El primer rasgo común consiste, por una parte, en la necesidad de relacionar los sueños con el pasado y la tradición, porque esto asegura su fuerza mágica y sugestiva y, por otra, en la urgencia de renovarlos continuamente y enriquecerlos con nuevos elementos porque su función fundamental radica en abrir un mundo nuevo ante el que sueña. Que los sueños poéticos no evocan un sueño real, físico, sino sueños soñados en vigilia, constituye el segundo rasgo común.

Los sueños reducibles al concepto del paraíso enlazan con las imágenes clásicas del bosque, del jardín florido, del claro umbroso, del parque, de las fuentes sonoras, etc., y su evolución se caracteriza no tanto por la elaboración de nuevas imágenes prestadas de la realidad, sino más bien por la diferenciación de las imágenes originales, por la acentuación de las notas que las alejan de la realidad y por la preminencia de su carácter estético.

Los sueños deducibles del concepto de infierno se revisten en el romanticismo del ropaje de visiones obsesivas que expresan una congoja aparentemente inmotivada y su escenario, por lo general, son cuevas, galerías subterráneas, criptas y rincones obscuros de castillos. A estos elementos se añade como nuevo escenario en el

simbolismo el ambiente urbano hecho de interiores cerrados, escaleras, corredores, callejones sin salida y la literatura utiliza también para la evocación de la atmósfera onírica los síntomas de la conciencia desequilibrada descubiertos por la moderna siquiatría.

El elemento más importante del sueño es el símbolo, y aun a veces el sueño mismo es símbolo. Su aplicación se fundamenta en la convicción de que existen *correspondencias* entre el mundo material y espiritual que pueden solamente intuirse, pero no concebirse racionalmente. Schelling formula esta convicción diciendo que el espíritu de la naturaleza es sólo aparencialmente contradictorio con el alma, pero en realidad es su órgano y su símbolo. Su discípulo, Krause, en cambio, considera el espíritu y la naturaleza como manifestaciones de una síntesis superior. Siguiendo a Fichte, Mallarmé y Villier de l'Isle Adam conciben también al mundo como sueño. En España el krausismo, aun sin la influencia del simbolismo francés, penetrado de ocultismo, creó las bases filosóficas suficientes para el surgimiento de una poesía que expresara en símbolos las leyes inasibles del universo. La afirmación de George Vanor de 1884 acerca de simbolismo, según la cual «en nuestros días la ciencia y la filosofía se fuerzan por reducir todo fenómeno a una única esencia cuyas simples modalidades constituyen la vida perceptible», concuerda por completo con la cosmovisión krausista.

El sueño poético, por tanto, capta en símbolos las leyes del mundo consideradas como irracionales y por eso los sueños soñados en vigilia o los símbolos que surgen en los sueños tienen con frecuencia una significación explícitamente filosófica. Esta significación, sin embargo, se reviste la mayor parte de las veces en las *Soledades* de la forma de un mensaje enigmático, indescifrable, como en el caso del desfile de las sombras vespertinas en figuras peculiares llamado con una palabra erudita en dos lugares «teoría», y que Machado presenta como jeroglífico que oculta la estructura del universo:

En una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano

(VIII)

Y la inmensa teoría
de gestos victoriosos
de la tarde rompía
los cárdenos nublados congojosos.

(IX)

Es conocido que para los simbolistas la naturaleza es toda ella un símbolo. Según Verhaeren, el símbolo moderno, en oposición al clásico, no aspira a la concretización de lo abstracto, sino a la abstracción de lo concreto.

Es difícil imaginarse que Antonio Machado, conocido por los contemporáneos como gran lector y especialmente interesado por obras teóricas, no hubiese conocido semejantes afirmaciones. Durante su permanencia en París tuvo frecuente oportunidad de entrar en conocimiento con la más moderna literatura del simbolismo y más tarde, a lo largo de su vida, se hacía traer continuamente las últimas publicaciones francesas.

Machado fue desde el comienzo un poeta extraordinariamente consciente en un sentido no solamente filosófico, sino estético. La segunda pieza de las *Soledades* atestigua que su afirmación de 1914, en gran manera coincidente con las de Verhaeren y Régnier, y según la cual proclamaba en esta composición escrita en 1898 «el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana» (18), no fue una complementación y toma de conciencia posterior de su estética inicial:

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

(II)

Lo que Bousquet dice acerca de la evolución de las dos grandes categorías de los sueños poéticos es válido también para los sueños machadianos:

> Au départ, les deux séries sont aussi clairement séparées que possible; mais au fur et à mesure que le rêve romantique s'éloigne de ses bases /paradis ou enfer/, la confusion s'introduit; les thèmes se rattachent de manière de plus en plus lâche à leur série d'origine jusqu'à, finalement, l'ignorer complètement (19).

---

(18) *Los complementarios*. 39.

(19) Bousquet, *op. cit.*, 329.

Una gran parte de los sueños machadianos se relaciona claramente con la categoría de las imágenes del paraíso. En estos sueños el escenario habitual es el jardín (también huerto o parque) y la fuente. Estos dos elementos aparecen con frecuencia dentro de un solo poema, como, por ejemplo, en la primera composición que abre *Soledades* de 1903:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta ...
La fuente sonaba.

También en el poema XXX:

Era una tarde de un jardín umbrío,
donde blancas palomas arrullaban
un sueño inerte en el ramaje frío.
Las fuentes melancólicas cantaban.

La atmósfera *paradisíaca,* irreal e ideal de los sueños referidos a las imágenes del jardín, del parque y de la fuente se expresan a través de algunos elementos frecuentemente repetidos, como la luz radiante del mediodía, el resplandor de la tarde dorada y del ocaso, la sombra quieta, las flores, el ramaje verde, los aromas y la tranquilidad del mundo aislado y cerrado del jardín:

Fue una clara tarde...

(I)

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
... ...
La verde, quieta espuma del ramaje
efunde sobre el blanco paredón,
lejano, inerte, del jardín sombrío,
dormido bajo el cielo fanfarrón.

(XXXVI)

Madurarán su aroma las pomas otoñales,
la mirra y el incienso salmodiarán su olor;

la vieja fuente adoro;
el sol surca de alamares de oro
la tarde la cairela escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;

(III)

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado.

(XXI)

En los paisajes oníricos pletóricos de secretos medita el poeta, no comprende los símbolos del paisaje, pero se siente atraído por ellos:

Y en ti soñar y meditar querría
... ...
Aún no comprendo el mágico sonido
del agua...
... ...
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

(III)

Las imágenes oníricas relacionables con el paraíso no apagan, sin embargo, la intranquilidad existencial del poeta. A diferencia de los modernistas, que sueñan sobre paisajes o épocas lejanas, sus sueños no son evasiones adormecientes porque siempre está presente en ellos la tensión de descifrar las leyes secretas del mundo y porque el sinsentido del ensueño despierta en el poeta un sentimiento de desolación, de monotonía y de amargura. A esto se refieren el título del grupo de los diez primeros poemas de *Soledades, desolaciones y monotonías* y muchas expresiones (monotonía, sombra, triste, amargura, etc.), que confieren un aire de melancolía, tristeza y amargura a los paisajes etéreos de los sueños *paradisíacos:*

me guió a la fuente, que alegre vertía
sobre el blanco mármol su monotonía

(I)

... El triste mar arrulla
una ilusión amarga con sus olas grises

(VI)

mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios

(XXVII)

Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce harmonía
del agua que sueña.

(XXXIX)

La monotonía de la solitaria y tensa meditación sin salida se acentúa también por la frecuencia de términos como «salmo», «salmodia», «salmodiar». Machado refiere estas expresiones tanto a fenómenos naturales como a su propia poesía:

Me dijo el agua clara que reía,
... ...
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.
Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordarás mi risa clara y fría.

(V)

... hoy quiero
leer un dulce salmo sobre mi viejo atril

(XI)

El salmo verdadero
de tenue voz hoy torna
lento a mi corazón y da a mis labios
la palabra quebrada y temblorosa.

(XIV)

como el salmo escondido de una estrella

(XXXII)

La monotonía de la naturaleza *salmodiante* aporta a veces un alivio pasajero al poeta que hurga el «enigma del presente», pero la fría y enigmática indiferencia de la naturaleza suscita en él, finalmente, una enorme tensión:

Mi corazón también cantara el almo
salmo de abril bajo la luna clara,
... ...
si no tuviese mi almo un ritmo estrecho
para cantar de abril la paz en llanto,
y no sintiera el salmo de mi pecho
saltar con eco de cristal y espanto.

(XXXII)

Los elementos referidos del ensueño en vigilia que trascienden las *Soledades* sirven, de una parte, para la creación de la atmósfera onírica, y de otra, caracterizan, utilizando la expresión del mismo Machado, la *sentimentalidad* de la época y del poeta.

La «ideología de la época» que Machado considera como una nota inherente a toda obra de arte, se revela a través de algunos símbolos que se repiten frecuentemente. Entre los símbolos que expresan la abstracción y sublimación en idea de lo concreto, el más característico de las *Soledades* es el agua cristalina de las fuentes que salta y ríe con una risa sin fin, fría e indiferente. El agua sonora es el elemento determinante del significado simbólico de once poemas de *Soledades*, pero el agua se hace presente también en otros poemas en forma de mar, ola y gota.

El agua en eterno movimiento, que también en la poesía posterior de Machado sigue siendo en forma de ríos que se apresuran hacia el mar un símbolo fundamental, es la imagen de la vida eternamente cambiante, pero siempre idéntica en su esencia. Su eterno movimiento y su voz canora y burbujeante

copla borbollante del agua cantora

(I)

la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor

(III)

el agua clara que reía

(V)

simbolizan el carácter del proceso incontenible de la vida y, al mismo tiempo, su atrayente vitalidad, pero también su cruel naturaleza por la inmutabilidad y monotonía de su curso y por su fría indiferencia hacia el poeta:

Adiós para siempre, la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre, tu monotonía,
alegre, es más triste que la pena mía.

(I)

La interpretación del significado total del agua es sólo posible en relación con otros símbolos. Machado usa todo un sistema de símbolos que solamente en su totalidad, a través del esclarecimiento de

sus interrelaciones, nos revela los fundamentos ideológicos de la cosmovisión poética. Las composiciones de *Soledades* no deben leerse, por tanto, una por una, sino al menos por ciclos y mejor aún como partes integrantes del todo orgánico del libro, porque sólo así se puede interpretar adecuadamente su sistema de símbolos. Esto es importante no sólo porque los símbolos se complementan unos a otros y no todos aparecen en cada poema, sino porque la ordenación de los poemas, su agrupación en ciclos y la secuencia de los ciclos son también significativas.

En la imagen de la fuente, además del agua tienen significado simbólico las estatuas y la misma construcción pétrea. Su rígida inmovilidad

en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor,
—soñada en piedra contorsión ceñuda—

(III)

simboliza, a diferencia del agua sonora que representa el curso de la vida, la ley enigmática e inasible, y los dos juntos expresan la dialéctica de la vida, la unidad de lo eternamente móvil y de lo eternamente inmutable:

... una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.

(III)

La simbología de la fuente tiene una larga tradición, cuya significación, no obstante, cambia según las épocas. Tibor Kardos ve en el chorro de agua que salta hacia lo alto en los jardines del rey Matías Corvino el símbolo de la vitalidad y de la frescura espiritual del Renacimiento (20). Se suele afirmar que en los cuadros de Leonardo da Vinci el agua representa la naturaleza femenina y la roca la naturaleza del varón. Dámaso Alonso considera también que la estatua de piedra de la fuente simboliza quizá al «eterno masculino» y el agua que ríe fríamente al «eterno femenino» (21). Parece más probable, sin embargo, que la fuente tiene un significado filosófico general, simbolizando las leyes fundamentales del universo.

---

(20) Kardos Tibor: *Mátyás király és a humanizmus*. Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázadik évfordulójára. Második kötet. Budapest, 56.

(21) «Poesías olvidadas de Antonio Machado» en *Poetas españoles contemporáneos*, 147.

Pero la imagen de la fuente no encierra el destino del poeta. Que Machado diga en su primer poema impreso

cautivo en ti mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra;

o

Y en ti soñar y meditar querría
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir, sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.

no significa que identifique su destino con la «doble eternidad» de la piedra y del agua. Significa solamente que advierte cierto parentesco entre la enigmaticidad de su propia suerte determinada por leyes indescifrables y el «símbolo enigmático» de la fuente, los «inmóviles secretos verticales» de los «serios mármoles». Por eso el poeta y la fuente en su diálogo se llaman el uno al otro «hermano»:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
... ...
Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,

(I)

El ambiente *paradisiaco* de la fuente y del jardín no disipan, pues, la angustia existencial de Machado. En sus sueños busca una explicación a los enigmas de su destino, pero los sueños son laberintos, no llevan a ninguna meta y, por tanto, su suerte aparece como un eterno vagar en laberintos:

Me dijo el agua clara que reía,
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.
... ...
Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio
de sombra, caminante: Tu destino
será siempre vagar, ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra!

(V)

Junto al símbolo de la fuente que ofrece una fórmula enigmática de la vida y del universo, la figura del poeta que peregrina en los espacios del sueño simboliza el destino individual.. El camino —camino, caminar, caminante, peregrino, romero— es un símbolo tan fre-

cuente en las *Soledades* como el sueño, el agua y la fuente. El título mismo del segundo ciclo en extensión, que consta de 17 poemas, es *Del camino.*

Muchos versos expresan la amargura, el sinsentido y la desesperanza del poeta inmerso en las profundidades de su destino:

mi largo camino sin amores

(III)

... caminante viejo
que no cortas las flores del camino

(XXVI)

En la miseria lenta del camino

(XIV)

El caminante se vivencia como definitivamente abandonado a sí mismo, se siente a sí mismo como sombra, como rincón obscuro del universo:

Amarga luz a mi rincón obscuro!

(XXXVIII)

Puede compararse su soledad únicamente con la «estrella solitaria» que traza su curso sin fin o con la orfandad del árbol al que arranca el viento un «sideral lamento».

En su soledad cósmica el poeta está pendiente del «infinito ritmo misterioso» (IX), de «notas de recóndito salterio» (IX), de «recónditas rapsodias» (XXX). En esta actitud que escruta el enigma e intuye el misterio todo aparece cargado de secretos, todo es símbolo, todo tiene un segundo sentido, todo es leve, transparente y, como el sueño, el humo, el cristal y el espejo, oculta o refleja algo cuyo sentido es inasible. Aluden a esta plurivalencia, a esta indeterminación tan plena de significación, a esta transparencia, al mensaje oculto en detalles y matices los siguentes sintagmas típicos:

Lánguido espejo

(III)

enigma de cristal

(V)

corazón de sombra

(XXVI)

sueño inerte

(XXX)

purpúreo espejo

(VIII)

El mensaje misterioso del universo se expresa en doce poemas a través de otro símbolo que obsesiona al poeta en sus sueños como una forma imaginaria y fantástica (fantasma, sombra, quimera, ella, hada). Este fantasma puede identificarse tanto con la muerte como con el amor o la musa, pero, en realidad, es más que eso, es la portadora del gran misterio, huidiza e inasible, apenas perceptible:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé dónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.

(VII)

Tenue rumor de túnicas que pasan
sobre la infértil tierra!
... ...
Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas

(XVI)

La blanca quimera parece que sueña.

(XXXVII)

... Lejana y fría
sombra talar...

(XXXVIII)

Machado se siente con frecuencia fantasma, «misterio de sombra» y, por tanto, se opaca la diferencia entre el fantasma onírico y la propia esencia enigmática del poeta o ambos aparecen emparentados:

Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños,
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
... ...

Me respondió la noche:
Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,

(XXVII)

Secretos viejos del fantasma hermano.

(XXX)

Los escenarios típicos de los caminos sin norte y del mundo de los sueños recorrido por fantasmas son laberintos, cuevas, criptas, sendas tortuosas y calles retorcidas referidas por Bousquet a la imagen del infierno:

caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
... ...
criptas hondas

(XIII)

tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño

(XXVII)

Como un laberinto mi sueño torcía
de calle en calleja. Mi sombra seguía
de aquel laberinto la sierpe encantada
en pos de una oculta plazuela cerrada.

(XXXVII)

Entre la fuente que representa la dialéctica de lo eternamente inmutable del universo y el símbolo del poeta que hace su propio camino misterioso en el laberinto de los sueños, el rasgo común es la monotonía desoladora. La causa de la desolación es «el enigma hacia presente», porque el poeta desconoce si su camino conduce hacia algún fin, y si conduce, hacia dónde. En su desolación (o hastío) ve al mundo como una imagen estática indescifrable, en la que los cambios epidérmicos ocultan su inmutabilidad esencial. La expresión más amarga de esta concepción es la noria:

Soñaba la mula
¡pobre mula vieja!
al compás de sombra
del cristal que sueña.
... ...

Yo no sé qué noble.
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce harmonía
del agua que sueña,
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja!...

Es difícil afirmar si existe relación entre el pensamiento expresado por la «eterna rueda» y la idea del «eterno retorno» de Nietzsche, que influyó en varios coetáneos de Machado.

Sobre Nietzsche escribió por primera vez en España en 1893 el catalán Joan Maragall, y *Así hablaba Zaratustra* fue publicado en Barcelona en 1900. Se puede suponer, por tanto, que Machado tuviera cierta idea acerca de Nietzsche, aunque no se ocupó profundamente de él. En sus obras posteriores le critica varias veces, pero, por otra parte, rasalta sus valores. Según Gonzalo Sobejano (22), Machado fue «anterior y posterior» a Nietzsche, es decir, antes de la generalización de su influencia en España no le conocía, y sólo relativamente tarde le estudió con seriedad. Probablemente debe decirse lo mismo acerca de otros paralelos literarios y filosóficos posibles, principalmente los de Proust y Bergson, los cuales surgen en relación con el origen de la peculiar simbología machadiana, o sea, con la concepción del tiempo del poeta.

Machado al escribir *Soledades* no conocía aún a Proust y, aunque Bergson había publicado ya *Essai sur les données inmédiates de la conscience* en 1889 y *Matière et mémoire* en 1896, se familiarizó con la filosofía bergsoniana solamente a raíz de su tercer viaje a París. No obstante, en las *Soledades* se encuentran varios rasgos «proustianos y bergsonianos». Estos rasgos pueden explicarse tan sólo en términos generales, porque la nueva concepción subjetiva del tiempo «estaba ya en la atmósfera» de la literatura y de la filosofía de principios de siglo. Sólo podemos comprobar un único precedente de la concepción del tiempo en Machado, el krausismo. La literatura crítica sobre el krausismo repite casi como un tópico que el krausismo como sistema filosófico comenzó a disolverse a partir de 1880, pero la típica «actitud krausista», reductible a ciertos principios ideológicos comunes, es advertible aún durante largo tiempo en muchos escritores y pensadores. Es interesante, sin embargo, que en el caso de Machado podamos hablar de la supervivencia del krausismo aun en su forma de sistema filosófico, porque algunas características fun-

(22) *Nietzsche en España*, 429.

damentales de la concepción del mundo del poeta e incluso su simbología coinciden evidentemente con el núcleo del krausismo y con sus típicas formas de expresión.

P. Jobit, uno de los mejores conocedores del krausismo, considera que la característica más general de la filosofía de Krause consiste en su «misticismo totalitario» (23), es decir, en que todo existente, como expresión finita del todo infinito, lleva en sí la clave del universo.

Francisco Giner de los Ríos, maestro predilecto de Machado, afirma en sus *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna* que la expresión simultánea de lo eterno y lo temporal es el criterio más importante de toda obra artística, y que la contemplación de ambos es la fuente del placer estético:

> Allí, donde el espíritu encuentra fundidos ambos términos, se une con la obra contemplada y siente el puro goce de lo bello; allí, donde uno de ellos falta, el arte no puede pretender más que una existencia efímera que se borrará con los últimos vestigios de las tendencias que ha halagado (24).

Esta concepción de lo bello como unión de lo eterno y de lo temporal se refleja evidentemente en la actitud del poeta que admira la fuente como símbolo de «doble eternidad»:

cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

(III)

En la concepción de Giner de los Ríos corresponden al doble principio estético de lo eterno y lo temporal dos factores fundamentales de la historia:

> En la progresión de la humanidad hay siempre dos factores: uno idéntico, invariable, constante en la unidad de su naturaleza; móvil otro, característico, pasajero. Así el ideal de una época se descompone también en dos clases de ideas y de sentimientos, accidentales y estables, variables y permanentes (25).

En la obra de Machado estos dos factores se manifiestan a través del «mármol silencioso» (III) y el agua alegre que «brota, salta y ríe» (III).

En el concepto de Giner los dos factores pueden formar una síntesis, porque no son rígidamente antagónicos, sino que hay cierta relación entre ellos. El estrato constante de la historia asimila con-

(23) *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*, 260.
(24) *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna...*, 241-242.
(25) *Consideraciones...*, 240-242.

tinuamente de lo cambiante lo que consolida el tiempo, y que será siempre actualizable. «Por consiguiente —interpreta López Morillas el pensamiento de Giner—, no se debe contraponer lo de ayer a lo de hoy, sino relacionar lo de siempre con lo de ahora.»

Machado relaciona lo cambiante con lo eterno a través de la evocación. No en vano es la primera palabra de *Soledades* «fue», pasado indefinido del verbo «ser», que evoca una clara tarde de antaño. La forma típica de comienzo de poema en Machado es la evocación:

En una tarde clara...
(VIII)

Daba el reloj las doce
(XII)

Quizá la tarde lenta todavía...
(XVIII)

Algunos lienzos del recuerdo
(XXI)

Era una tarde...
(XXX)

Era una mañana...
(XXXIV)

El recuerdo, la evocación de vivencias del pasado y su identificación con una vivencia actual es un momento frecuente de *Soledades* y un elemento fundamental del símbolo de la fuente, expresión de la unidad de lo eterno y de lo temporal. El «canto presente» de la fuente evoca, para el poeta, un sueño lejano y una tarde lejana. Machado advierte que la tarde presente y la tarde lejana son idénticas:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi copla presente?...
Fue una tarde lenta del lento verano.
Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,
más sé que tu copla presente es lejana.
Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su clara harmonía.
... ...
¿Recuerdas, hermano?...
Fue esta misma lenta tarde de verano

(I)

De la identificación de «clara tarde» presente y de «clara tarde» del pasado se sigue que en las «claras tardes» hay algo invariable, eterno. El fluir y el cambiar de las tardes en el tiempo tiene cierto parecido con el curso del agua eternamente sonora. Las tardes tienen «alma eterna»:

Noble jardín, pensé, verde salterio
que eternizas el alma de la tarde

(XXX)

La identidad ambiental de los fenómenos se expresa no solamente en las imágenes ideales de jardines y fuentes, sino, como en la segunda edición de *Soledades*, de una manera grotesca, aun a través de «moscas vulgares»:

vosotras, moscas vulgares,
me evocáis todas las cosas

(XVI)

Las moscas de Machado, que traen a su memoria las vivencias de la infancia, no en vano recuerdan a Aurora de Albornoz las magdalenas proustianas. Los principios artísticos de la consciente y consecuente concepción del tiempo en Machado pueden esclarecerse por las palabras de Proust. Explica Proust las leyes de la evocación poética por la semejanza de los «momentos idénticos», aludiendo al mecanismo seleccionador y eternizador de la evocación que elimina los elementos accidentales. Este mecanismo corresponde perfectamente al principio que menciona Machado en relación al segundo poema de *Soledades* (Yo escucho los cantos de los niños) como su principio artístico consciente:

> ... se n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son oeuvre. D'abord précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'eux mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un exact dosage de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle (26).

Machado vivió desde su infancia en cercanía a los pensadores más importantes del krausismo. Parece lógico, por tanto, explicar aquellos rasgos de su concepción filosófica y artística que coinciden

(26) Dreyfus, Robert: *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris, 290.

tanto con la concepción proustiana como con la krausista por la influencia de la ideología del krausismo, ya que Proust no había aún publicado sus obras.

La importancia de la introversión y la generalización filosófica y artística basada en ella se relaciona con la distinción que hace Krause entre historia «interior y exterior», «real y casi real».

Hemos mencionado que, según los krausistas, la humanidad empezó a vivir en el siglo XIX la época de la «actividad interior», en la cual el artista reconoce la esencia del mundo a partir de sí mismo. Giner de los Ríos pone la pregunta típicamente krausista «¿A qué acudir a lo exterior?», y, en consecuencia lógica de este punto de partida, considera la lírica como el género representativo de la época:

> ¿A qué acudir a lo exterior buscando en vano norte y luz para sus inspiraciones, si él —parece decirse el poeta— posee un tesoro inagotable de armonías? Tal es la pregunta que en épocas como la nuestra se dirige el espíritu; y a esa pregunta... responde la poesía lírica (27).

El mundo interior del poeta, sin embargo, según los krausistas, no es tampoco pura armonía. Sanz del Río dice que el hombre vive en la realidad de la historia como en tierra ajena, desterrado tanto en el mundo del espíritu como en el de la naturaleza. Según Canalejas, el hombre moderno, que rompe con la tradición, se impone una «peregrinación dolorosa... a través del verdadero laberinto» de la época moderna. También estos pensamientos encuentran su eco en los símbolos machadianos: caminante, peregrino, romero, laberinto.

Giner de los Ríos considera que el artista que vuelve la espalda a la realidad exterior puede construir dentro de sí mismo el mundo total, desintegrando la unidad de su conciencia, es decir, objetivándose o desubjetivándose. Así una parte de su conciencia sería el sujeto y la otra el objeto, en cuanto materia de su meditación artística.

Esta división de la conciencia se refleja en *Soledades* en la actitud del poeta que se contempla a sí mismo, conversa con la noche o se identifica vagamente con las figuras de sus sueños fantásticos.

Los estudios literarios de Giner de los Ríos revelan que la introversión del poeta se explica no solamente por consideraciones metafísicas, sino también por motivos históricos y sociales. Las afir-

(27) «Del género de la poesía más propio de nuestro siglo». *Estudios de literatura y arte*, 58-59.

maciones de Giner al respecto tienen cierto parecido con «les gens honnêtes et délicates» de Flaubert, que se encierran en sí mismos huyendo de la sociedad:

> Si cada cual siente levantarse en las profundidades de su ser la continua protesta de su ideal exclusivo contra sus contemporáneos, y pone su anhelo en no confundirse con los demás, en desconocer toda supremacía, en romper todo yugo exterior y en no obedecer sino a sus inspiraciones personales, la lírica tiene cantos para los ideales más contrapuestos (28).

La actitud de Machado coincide con la de los krausistas también porque busca la infinita armonía en cuya contemplación se tranquiliza, pero, al mismo tiempo, siente la angustia motivada por vivir el hombre en «tierra ajena». Las sombras misteriosas del jardín simbólico acongojan su «corazón cobarde», pero el «húmedo aroma» alivia su alma:

y llevas en tu sombra de misterio
estrecho ritmo al corazón cobarde
y húmedo aroma al alma

(XXX)

Esta sincronía de angustia y armonía, de sueños pesados y aurora serena, ilusión de una fragante primavera, es característica de todo el libro *Soledades.* Machado difiere del modernismo porque no cae en la evasión y la decadencia, porque no se complace en la pose de poeta desilusionado. Carece ciertamente del optimismo de la teleología krausista, pero se advierte en él la impronta de este optimismo porque no acepta la fatalidad, porque busca la luz, una nueva inspiración cuya fuente aún no ha encontrado. Quizá la primera manifestación de este intento sean los versos 47-48 de la primera composición de *Soledades:*

Adiós para siempre, tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

Son del mismo sentido los últimos versos de *Otoño,* última composición del ciclo *Desolaciones y monotonías:*

Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

(X)

---

(28) *Del género de la poesía...*, 60.

La pálida ilusión que podría servirle de hilo de Ariadna en el laberinto de los sueños aparece repetidamente en el ciclo *Del camino* y, más aún, en el de *Salmodias de abril:*

Muy cerca está, romero,
la tierra verde y santa y florecida

(XVIII)

En *Salmodias de abril* los serenos y vitalizantes elementos del resurgimiento primaveral predominan sobre las notas sombrías y amargas de las poesías anteriores. Machado, sin embargo, ya no es aquí el poeta que oscila entre la melancolía y la ilusión. Ya no persigue la ilusión, quiere más bien ajustar con ella las últimas cuentas.

¡Pasajera ilusión de ojos guerreros
que por las selvas pasas
cuando la tierra reverdece y ríen
los ríos en las cañas!
¡Tiemble en mi pecho el oro
que llevas en tu aljaba!

(XXXIII)

Tarde vieja en el alma y virgen: miente
el agua de tu gárgola riente,
la fiesta de tus bronces de alegría;
que en el silencio turbio de mi espejo
ríe, en mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión.

(XXXVIII)

El último ciclo de cuatro poemas de *Soledades*, titulado «Humorismos», hace un balance amargo bajo el signo de la «grotesca ilusión» acerca de las meditaciones solitarias del poeta que ya no puede aceptar sus propias ilusiones. Sus cuatro símbolos: la noria, el cadalso, el río y la muerte, expresan la lucidez amarga del poeta incrédulo ante todo, pero dispuesto a enfrentarse objetivamente consigo mismo y con el mundo:

Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar!

(XLI)

Mas quisiera escuchar tus cascabeles
la última vez y el gesto de tu cara
guardar en la memoria, por si acaso
te vuelvo a ver, ¡canalla!...

(XLII)

Según Jacques Bousquet los jardines, las fuentes y los laberintos son solamente marcos estáticos y parcialmente tradicionales del sueño poético. En el sueño moderno la novedad del contenido caracterizante de la época consiste para él en la presencia de lo grotesco y de lo absurdo. Esto es precisamente lo que no se deriva de la tradición onírica, sino que «viene de fuera», radica en la filosofía de la época, es el tema epocal que se expresa de muy diversas formas.

Diferencia inconfundiblemente a Machado de todos sus precursores y contemporáneos la urgencia heredada del krausismo de expresar el mundo en una fórmula abarcante. Y con respecto a la ideología krausista, difiere Machado por el rechazo de la ilusión y del optimismo filosófico idealista, que se manifiesta principalmente a través de los elementos grotescos y absurdos de sus poemas. La esencia de la solitaria meditación poética que se extiende desde el tono ideal del primer verso—Fue una clara tarde...—hasta el crudo realismo de los últimos versos es un proceso de elucidación iniciado en «fría risa» del agua y culminado en «ilusión grotesca». Este núcleo filosófico de *Soledades* se convierte en un mensaje poético de contenido más claro y completo en el símbolo del «despertar» en la obra posterior de Machado. Pero aún será muy largo el camino. Machado siente, por el momento, solamente, que en vez de las penas del parque de los sueños debe expresar «otros dolores» más tangibles y personales.

MATYAS HORANYI

Universidad «Eötvös Lóránd»
Filosofía y Letras
(Departamento Hispano-Americano)
BUDAPEST

VALORES NOVELISTICOS DEL MEJICANO FERNANDEZ DE LIZARDI

En honor del maestro Dámaso Alonso van estos comentarios que él sabe en qué difíciles circunstancias los escribo. Pero ello será testimonio de mi mucho cariño y devoción.

Pocos autores más representantivos de la ideología de los años de la independencia mejicana que el escritor Fernández de Lizardi. Surgido en la encrucijada de dos épocas bien significativas y las mejor dotadas para producir tal fenómeno en aquel país —siglos XVIII y XIX— él representó al hombre complicado de dichas décadas, el mejor preparado para subvertir el orden establecido. De considerarlo más que *El Pensador Mejicano,* como creador narrativo, su importancia sube muchísimo sobre sus contemporáneos y avanza con pluma de cuentista hasta enlazar, estimo, con nuestra misma época, de la cual viene a ser no precursor sino en mucho hombre de hoy.

LA NOVELA HISPANOAMERICANA

En rigor de conceptos, durante el período español no hubo novelas propiamente dichas.

Se quiere relacionar esto con las prohibiciones de las obras de imaginación que se dieron en los años 1532 y 1543: «Libros de Romances que traten materias profanas y fabulosas historias fingidas, porque se siguen muchos inconvenientes».

Si ello fue ordenado, en realidad entraron muchas de la Península como comprueban los catálogos de importación de libros. No obstante las imprentas hispanoamericanas no las imprimieron.

Es verdad, que tuvieron carácter novelesco las *Crónicas de Indias,* e incluso algunos libros como los *Comentarios Reales* del inca Garcilaso o el *Cautiverio Feliz* de Núñez de Pineda y Bascuñán, *El Carnero,* de Rodríguez Freile, la *Restauración de La Imperial y conversión de almas infieles* de fray Juan de Barrenechea, los *Infortunios de Alonso Ramírez,* por Carlos de Sigüenza y Góngora, *los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* de Francisco Bramón, entre otras obras. No cabe duda que como sus mismos títulos demuestran no se trataba de novelas, aunque tuviesen pasajes más o menos novelescos.

La novela es producto de madurez. Necesita un medio apto; un estado propio. Los criollos leían novelas, pero una cosa es leerlas y otra componerlas.

En Europa había sucedido lo propio, si bien hay que tener en cuenta la mayor antigüedad de sus testimonios literarios. En España, por ejemplo, se sigue el mismo proceso: Romances épicos, Género pastoril, Libros de caballería, etc.

Es en 1773 cuando aparece un libro que por su construcción y la forma de narrar se puede considerar como inicio de novela: *El Lazarillo de ciegos caminantes* de Calixto Bustamante Carlos Inca, alias Concolorcorvo, que según su testimonio fue sacado de las *Memorias* de don Alonso Carrió de la Vandera. Documento de época valiosísimo, con mezcla de lo descriptivo y lo crítico; pero realmente resultaba un libro de viajes y no una auténtica novela.

Antes de llegar a las novelas románticas (que ya si que lo fueron, aparecidas a partir de 1851, con la *Amalia de Mármol* o *El Matadero* de Echeverría, escrita en 1838, aunque publicada en 1871), están las obras de nuestro escritor Fernández de Lizardi, que puede considerarse, por tanto, como el primer novelista hispanoamericano, y que ya en 1816 inició su *Periquillo Sarniento,* seguida luego por *Noches tristes y día alegre* de 1818, *La Quijotita y su prima,* 1818, y finalmente *Don Catrín de la Fachenda,* 1832 (póstuma), amén de otras muchas publicaciones suyas como periodista y autor literario.

ESBOZO BIOGRAFICO DE LIZARDI

No es mi idea entretenerme en él, sino simplemente dar escasas noticias sobre el mismo, que no obstante le situarán lo suficiente para estas notas de mi trabajo.

Se ha discutido mucho su fecha de nacimiento, hoy ya más o menos aclarada, desde que Nicolás Rangel en *El Pensador Mejicano, Nuevos documentos y noticias biográficas* publicó su asiento bautismal en la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de Méjico, cuya fecha era la de 15 de noviembre de 1776.

Su padre era médico criollo.

Estudia primeras letras en Tepotzotlan y, luego, en Méjico, Gramática y Latinidad con don Manuel Enríquez, para pasar después al Colegio de San Ildefonso donde estudia Filosofía y Teología.

Casa en 1805 con doña Dolores Orendain. Fue juez interino en Tasco.

En política adopta una situación ambigua, declarándose en parte defensor de la independencia mejicana, aunque a veces sigue partido contrario.

Siempre fue un liberal de pensamiento iluminista, por lo cual sufre percances con la Iglesia y los gobernantes, llega a ser excomulgado y también ingresa en la cárcel.

Se distingue ante todo por sus artículos de carácter satírico y didáctico.

Muere el 21 de junio de 1827, y es enterrado en San Lázaro con honores de capitán. Sobre su sepultura se graba la justa inscripción: «Aquí yacen las cenizas del *Pensador Mejicano* quien hizo lo que pudo por su patria.»

SU EPOCA

Téngase en cuenta que fueron los años de la independencia norteamericana y de la revolución europea y que durante su infancia comienzan a oírse las primeras voces a favor de la ruptura e independencia de España.

Como el clima europeo era el de la enciclopedia e ilustración, en hispanoamérica se empiezan a traducir los libros franceses revolucionarios: 1794, Antonio Nariño, precursor de la libertad colombiana, traduce la *Declaración de los derechos del hombre;* Mariano Moreno, a Rousseau, y el cura Hidalgo, a Voltaire.

También se abre a los nuevos conceptos de la libertad humana y a los estímulos románticos. Se traduce: *El contrato social, Emilio, La Nueva Eloisa*

Prende la actividad periodística revolucionaria: el padre Henríquez publica *La Aurora de Chile;* Monteagudo, *Gaceta de Buenos Aires;* Nariño *La Bagatela;* el propio Fernández de Lizardi, su *Pensador Mejicano* y *Alacena de frioleras,* etc.

Surgen las formas ensayísticas, primero satíricas y luego filosóficas, las sociedades filantrópicas.

Junto a los poemas virgilianos, los artículos de costumbre de fuerte tradición periodística. El costumbrismo que había nacido en Inglaterra pasa a Francia y por último a nuestra patria. Tienen sentido social. Acumulan día a día sus reportajes y pacientemente hacen el inventario de la sociedad.

Este costumbrismo se relaciona con una picaresca tardía. De ella van a ser, en parte, las obras novelescas de Lizardi.

En una palabra, el cambio político filosófico de los antiguos virreinatos los coloca frente a España y a favor de su libertad.

Las manifestaciones literarias en los primeros años del XIX, cualesquiera que sean sus matices, estarán fuertemente asidas a la política, y en ese ambiente surge la obra de Lizardi de tan varia índole. Me he de limitar a sus novelas y de ellas a las aparentemente picarescas.

LA PICARESCA TARDIA

Desde que en 1554 nació en la literatura española el primer brote de novela realista —*Lazarillo de Tormes*— ésta se irá adaptando a las épocas en que se escriben, sin olvidar nunca el mecanismo expresivo con que se crió. A saber: relatos en primera persona —la del pícaro— (por lo que resulta autobiográfica del personaje), y paso del mismo por diferentes estados, a través de los distintos amos a quienes sirve. Dado el carácter realista y el sentido pobre de los medios ambientales, surge fácilmente la crítica más desenfadada, así como el humorismo o la caricatura.

A esos requisitos la picaresca añadirá carácter moral en el siglo XVII, sentido didáctico y social en el XVIII, etc.

Este es precisamente el momento de Lizardi que, por eso, a las preocupaciones de filosofía moral que guiaban a *Guzmán de Alfarache,* con quien tanto se relaciona, se fijará en paradigmas educativos y didácticos.

Lo principal será la pintura de los diferentes medios por donde pasa el protagonista. Aunque resulta costumbrista (no en balde asoma ya el romanticismo), su espíritu burlón y rebelde anuncia terminantemente la novela realista. Vemos en él al Méjico de sus días.

Por eso nos cabe preguntar ¿se trata de verdadera picaresca? Es muy discutible; si tenemos en cuenta el ambiente real de sus descripciones, y que es americano, cabe asegurar que se acerca más a lo que se ha dado en llamar literatura nativista.

Si el pícaro español juega con la vida; es ésta en cambio la que conduce a los personajes del mejicano.

Más que moralidades son enseñanzas de carácter filantrópico rousoniano y educativo. En cierto modo la obra de Lizardi es como el subtítulo de la obra de *Guzmán* una «verdadera atalaya» del Méjico histórico. Por lo que resulta costumbrista, aunque no haya en él el encanto del retrato de las costumbres populares. Su ironía es muy honda y se refiere a todo lo que hay que reformar: repito, es un verdadero educador.

Espiguemos en ésta.

Para Díez Echarri y Roca Franqueza, Lizardi es un espíritu liberal nutrido en la enciclopedia. Lo cual explica su actitud en defensa de la razón y la libertad. De ahí su afán reformador un poco ingenuo. Como buen periodista, retoca y pule poco, por lo cual sus defectos son manifiestos.

Anderson Imbert nos dice que fue indiferente a la causa de la independencia que se iniciaba en sus días pero no a un liberalismo auténtico. Aunque católico, denuncia la responsabilidad eclesial en la ignorancia del pueblo. Su racionalismo muy siglo XVIII es evidente, por lo cual no es un pícaro a ultranza. Se parece más a Lesage, Isla, Torres Villarroel... Su realismo o lo toma en broma o con visión pedagógica de ejemplo. Aspiraba a algo más que a describir una sociedad, quería mejorarla. No fue un filósofo ilustrado, sino cristiano, que trata de conciliar catolicismo con liberalismo.

Para Jiménez Rueda es el mestizo que se planta en la vía pública con un violento deseo de decirnos lo que es y lo que siente. Es un producto de ambiente dieciochesco: fe en la ciencia, en el trabajo, en la bondad innata del hombre.

Aubrun afirma: fue un maestro de escuela que trataba de enseñar con paciencia y obstinación. Por eso su arte espontáneo escapa a los géneros y a las escuelas literarias. Clama por sustituir un régimen social de ricos que oprimen y de poderosos corrompidos. Lejos de dar en la demagogia, se basa en nobles principios.

Luis Alberto Sánchez le llama verdadero Quevedo criollo. Buscar al estilista es error de perspectiva, en cambio inicia el examen del hombre y de la sociedad de Méjico, sin alarde retórico pero con amenidad. Es una mezcla de romántico libertario y de racionalista neoclásico. Representa, pues, al intelectual mejicano de la independencia.

Finalmente, Agustín Yáñez señala a sus personajes como prototipos del «pelado» mejicano, por su miseria orgullosa. No amoral, al contrario, sería capaz de regenerarse y de acostumbrarse al trabajo. Es un débil de carácter.

«DON CATRIN DE LA FACHENDA»

Tengo que terminar estos breves comentarios, por lo que prescindo de la consideración del *Periquillo Sarniento,* que es la obra más conocida y me voy a referir a la para mí más interesante de las suyas,

Don Catrín de la Fachenda, (1832) la más lograda literariamente. (1) No tiene el abigarramiento colorista del *Periquillo,* pero construye mejor, a la manera cervantina, con el enlace de las acciones en capítulos sucesivos. «La ironía con que narra es de lo más fino de la literatura hispanoamericana» nos dice Anderson Imbert.

Su intención didáctica es clara y aparece hasta en el título y en los personajes de tal novela. Al principal, al que da nombre a la obra, lo reconoceríamos en la calle, es un *catrín.* Apelativo aún vivo en Hispanoamérica. Su crítica a los *fachendosos* o fingidores señala la descomposición de la sociedad hispanomejicana de sus días.

EL LENGUAJE VULGAR EN «DON CATRIN»

Desmenucemos su estilo literario: en época de preciosismo o retoricismo escribe conforme el pueblo hablaba, e incluso del mismo adopta vulgarizaciones sin cuento, de las que se hubieran avergonzado los *petimetres,* conforme pululaban en las vertientes de aquellos dos siglos por las tierras de la verdadera *Nueva España.*

Este es el último aspecto de mi trabajo y quizá el más original y el que mejor enlaza a Fernández de Lizardi con cierto rasgo de los novelistas hispanoamericanos actuales, que utilizan lo que ha venido en llamarse lenguaje coloquial. Por lo cual, a mi modesto entender, resulta tal escritor del Méjico decimonónico precursor de formas actuales y de estilo muy usado en la novelística actual.

Catrín, nombre al pie exacto de la realidad que desea desvelar: «¿Qué mal hace un *catrín* en vestir con decencia, sea como fuere, en no trabajar, como los plebeyos, en jugar lo suyo o lo ajeno, en enamorar a cuantas puede, en subsistir de cuenta de otros, en holgarse, divertirse, y vivir en los cafés, tertulias y billares? ¿Acaso esto o mucho de esto no lo hacen otros mil, aunque no tengan el honor de ser *catrines?*» (2).

Respecto a *Fachenda,* nos dice Lizardi: «hay una clase de *catrines,* quiero decir, jóvenes, tal vez bien nacidos y decentes en ropa; pero ociosos, ignorantes, inmorales y *fachendas,* llenos de vicios, que no contentos con ser pícaros quisieran que todos fueran como ellos. Estos bribones inducen con sus indignas conversaciones a la gente sencilla e incauta, y la disponen a ser tan malos como ellos».

«Apenas oí yo citar a los *Catrines* de *Fachendas,* cuyo apellido he tenido la dicha de heredar, cuando volví por su honor y dije: padre-

(1) José Joaquín de Lizardi: *Don Catrín de la Fachenda,* Buenos Aires, 1967. Prólogo de Julio Caillet-Bois.

(2) *Op. cit.,* p. 97.

cito, modérese usted; los Catrines son nobles, cristianos, caballeros y doctos; saben muy bien lo que hablan; muchos fanáticos los culpan sin motivo» (3).

El Diccionario de la Real Academia define a *Catrín* como «petimetre», y a *Fachenda*, «vanidad, jactancia».

No hay duda de que Lizardi, a veces, utiliza fuentes literarias, bien declaradas o no menos claras, por su evidencia: Blanchard, Rousseau, Cervantes, Quevedo... Pero sus momentos cumbres y actuales los logra al rebajar la expresión, y llenarla de popularismo para mostrar cómo se hablaba en el Méjico de la Independencia, por las gentes del pueblo llano.

Veámoslo, sin acudir a estructuras críticas reñidas con la llaneza sino a la simple sucesión con que aparecieron a través de los capítulos de tan «precioso librito» (4). Colocaré notas a las expresiones vulgares o coloquiales para su rápida identificación en el texto.

Don Catrín, desde pequeño, es émulo de los grandes latinos, a imitación de los cuales compone versos, mientras los indoctos compañeros «se rebanaban las tripas de envidia» (5), cuando le fue preciso «bachillerear contra mi gusto» (6); aunque «charlatanerías» (7) le llevan a la profesión militar, pues las tareas literarias tan sólo producen, si lo hacen, «al cabo de los años mil» (8).

Trata de formarle, su tío cura, «que a la verdad no lo tragaba» (9), «dejándome bien amostazado con su sermón impertinente» (10). Desiste de un buen empleo, ya que «cuando vaque una plaza de empleado en la que yo deba colar, se aparece un don Fulano cargado de recomendaciones, me lo encajan encima, y me quedo en la calle...» (11). «Un don Catrín no debe aspirar a ser trapero, ni mucho menos a embutirse tras de una taberna...» (12).

Nada de eso, y como final de su vulgar pero expresivo coloquio con Precioso, «todo es hacerse», «verás qué videta nos raspamos» (13). El padre accede a ruego de la madre, «mas que se quedaran sin colchón» (14).

---

(3) *Op. cit.*, p. 97.
(4) *Op. cit.*, p. 27.
(5) *Op. cit.*, p. 31.
(6) *Op. cit.*, p. 33.
(7) *Op. cit.*, p. 34.
(8) *Op. cit.*, p. 34.
(9) *Op. cit.*, p. 36.
(10) *Op. cit.*, p. 39.
(11) *Op. cit.*, p. 40.
(12) *Op. cit.*, p. 40.
(13) *Op. cit.*, p. 41.
(14) *Op. cit.*, p. 41.

Ya lo tenemos, «en dos por tres» (15) lejos de «los mazorrales del curato» (16) del tío, hecho un señor militar y permitiéndose el lujo de no quedar «mujer conocida en México cuya honra no sirviese de limpiadientes a mis camaradas...» (17). «Trilló la fama de cuatro graves religiosos y nada menos que prelados y si la conversación dura más las togas, las prebendas, el bastón y el báculo de México quedan hechos harina debajo de su lengua» (18), frente al disgusto de don Catrín aún no hecho a aquel vivir. Por lo cual «una burleta general fue la salva de mi respuesta» (19). «¡Valiente mona tenemos por compañero de armas!... se conoce que eres un pazguato de más de marca... pues tu tío, un clerizonte viejo, fanático y majadero a prueba de bomba, a quien yo hubiera echado al perico tiempos hace...; el viejo tonto de tu tío. Muerte, eternidad y honor son fantasmas, son cocos con que se asustan los muchachos»... (20). Y ya lo ves «que parece que no sabe quebrar un plato» (21).

La situación termina en refriega, pues Tremendo le increpa: «so botarate..., pues ni San Pedro me ha hecho quedar mal en esta vida..., porque yo no aguanto pulgas y por vida del gorro de Pilatos... te he de enviar a buscar el mondongo y la asadura más allá de la región del aire...» (22). A lo que contestó Modesto «los más matones son los más cobardes..., y no será razón impedirle [al lector] que tome un poco de resuello» (23).

La discusión y riña consiguiente prueban que don Catrín no «tuviera miedo a un patarata hablador..., porque si le acierto el primer tajo con el vasazo de aguardiente, bien puede ver donde lo entierran... vamos amiguito...» (24). «Comenzó a tirar tajos y reveses al montón que Dios crió» (25) y «haciendo de tripas corazón» (26).

El tono didáctico de la obra, muy siglo XVIII, hace que como cierre del capítulo se «pretende vomitar de una vez toda erudición» (27).

Lógico fue que el nulo bagaje moral de don Catrín le llevara: «a divertirme con las hembras y los naipes, a no dejarme sobajar de

---

(15) *Op. cit.*, p. 43.
(16) *Op. cit.*, p. 43.
(17) *Op. cit.*, p. 44.
(18) *Op. cit.*, p. 45.
(19) *Op. cit.*, p. 46.
(20) *Op. cit.*, pp. 46-47.
(21) *Op. cit.*, p. 48.
(22) *Op. cit.*, p. 49.
(23) *Op. cit.*, pp. 49-50.
(24) *Op. cit.*, p. 53.
(25) *Op. cit.*, p. 52.
(26) *Op. cit.*, p. 53.
(27) *Op. cit.*, p. 54.

nadie» (28)... «pegar un petardo a un avariento...» (29). «¿Santuchos y moralistas rígidos?... ¡Ah qué dos años!» (30), «que quien da primero da dos veces... acordándome que donde las dan las toman» (31).

Su ¿éxito? fue indudable: «un enjambre de muchachas corrientes y marciales de las cuales las más eran de título, aunque no de Castilla» (32).

Hasta llegó a pretender a una fea y adinerada joven, Sinforosa, «la chata...» (33), hija de «un viejo chocho» (34), éste, «el achicharronado señor» (35), «con ojos de serpiente pisada» (36) y «cara de vinagre», se opone por suponer las intenciones del pícaro y «se cansó de darme de patadas» (37).

Los amigos le aconsejan siga: «Y así tírale seguido y no seas bobo... y ya contaba yo con la polla en el plato» (38). «Aunque lo puedo perder con más facilidad que un albur a la puerta» (39).

El episodio, con ribetes de amorío, lleva a don Catrín fuera del ejército y a tener que vivir de la *catrinería*, o sea de la *picardía;* ello me facilita el que omita el comentario de las frases últimas elegidas y me limite simplemente a la mera inserción de las mismas y sólo las principales, ya que además ellas por sí solas se comentan.

«Te pude haber tirado la cabeza sobre las astas de capricornio» (40); «se me arrancó de cuajo» (41); «mondo y lirondo» (42); «cada oveja con su pareja» (43); «pues tú estás de vuelta y nosotros arrancados» (44); «yo les pintaba pajaritos» (45); «ni de malos bigotes» (46); «tenía muchas chinches» (47); «se ha valido de estas perras [por mujeres]» (48); «que me componía la mascada», «le tiré un silletazo» (49); «se tendió de barriga para reírse» (50); «una videta

---

(28) *Op. cit.*, p. 60.
(29) *Op. cit.*, p. 61.
(30) *Op. cit.*, p. 62.
(31) *Op. cit.*, pp. 58-59.
(32) *Op. cit.*, p. 63.
(33) *Op. cit.*, p. 66.
(34) *Op. cit.*, p. 68.
(35) *Op. cit.*, p. 67.
(36) *Op. cit.*, p. 68.
(37) *Op. cit.*, pp. 67-68.
(38) *Op. cit.*, p. 65.
(39) *Op. cit.*, p. 67.
(40) *Op. cit.*, p. 59.
(41) *Op. cit.*, p. 63.
(42) *Op. cit.*, p. 70.
(43) *Op. cit.*, p. 72.
(44) *Op. cit.*, p. 73.
(45) *Op. cit.*, p. 74.
(46) *Op. cit.*, p. 74.
(47) *Op. cit.*, p. 75.
(48) *Op. cit.*, p. 77.
(49) *Op. cit.*, pp. 83 y 90.
(50) *Op. cit.*, p. 91.

alegre» (51); «ni por otras frioleras» (52); «una señorita de no malos bigotes» (53); «ya estaba yo en pelota» (54); «que me sonara en mis papeles» (55); «nos dimos una aporreada» (56); «tal tarea de trancazos» (57); «pero nos echamos corral nosotros mismos» (58); «porque estaba cojo de remate» (59); «comió y bebió esta vez a mis costillas» (60); «los llenaran de llagas y de landre» (61); «unos pingajos puercos» (62); «hablando como un perico» (63); «se me quitaba la chispa» (64); «ya boqueando», «bajando su cadáver caliente» (65).

Estimo haber probado cómo en el lenguaje de Lizardi aparece ese lenguaje coloquial y vulgar que da a su estilo características bien seguras y claras de modernidad.

En párrafo final anoto los diminutivos que aparecen en *Don Catrín*, los cuales aumentan, en cuanto a la expresión, el factor popular ya creo que bien probado: «viviendita», «feisita» (66); «palabritas» (67); «baulito», «tantitas» (68); «cuartito» (69); «piquillos» (70); «pajaritos», «mesita» (71); «caballeritos», «ollita» (72); «colchoncillo», «viejecita» (73); «braserito» (74); «pobrecito» (75); «cuzquilla» (76); «cosillas» (77); «trapillos» (78); «galita» (79); «fraquecillo», «coquetilla» (80); «tontonote» (81); «cascarita» (82); «pantaloncillo» (83);

---

(51) *Op. cit.*, p. 95.
(52) *Op. cit.*, p. 97.
(53) *Op. cit.*, p. 99.
(54) *Op. cit.*, p. 103.
(55) *Op. cit.*, p. 103.
(56) *Op. cit.*, p. 104.
(57) *Op. cit.*, p. 104.
(58) *Op. cit.*, p. 109.
(59) *Op. cit.*, p. 113.
(60) *Op. cit.*, p. 114.
(61) *Op. cit.*, p. 117.
(62) *Op. cit.*, p. 118.
(63) *Op. cit.*, p. 118.
(64) *Op. cit.*, p. 118.
(65) *Op. cit.*, pp. 129 y 130.
(66) *Op. cit.*, pp. 64 y 65.
(67) *Op. cit.*, p. 66.
(68) *Op. cit.*, pp. 66 y 67.
(69) *Op. cit.*, p. 71.
(70) *Op. cit.*, p. 71.
(71) *Op. cit.*, p. 74.
(72) *Op. cit.*, pp. 72 y 75.
(73) *Op. cit.*, p. 75.
(74) *Op. cit.*, p. 75.
(75) *Op. cit.*, p. 76.
(76) *Op. cit.*, p. 77.
(77) *Op. cit.*, p. 78.
(78) *Op. cit.*, p. 78.
(79) *Op. cit.*, p. 81.
(80) *Op. cit.*, pp. 78 y 87.
(81) *Op. cit.*, p. 95.
(82) *Op. cit.*, p. 101.
(83) *Op. cit.*, p. 101.

«estopilla» (84); «cañita» (85); «poquillo» (86); «punterillo» (87); «callejoncito» (88); «pobrecito cojito» (89); «tantita» (90); «bocaditos» (91); «defectillos» (92), y otros más.

Traté de un gran fenómeno de la época de la independencia: la *catrinería* y de sus formas expresivas. Para ella esa definición tan sugestiva propuesta por Lizardi: «El *catrín* es una paradoja indefinible» (93).

FRANCISCO SANCHEZ-CASTAÑER

San Nicolás, 10
MADRID

---

(84) *Op. cit.*, p. 84.
(85) *Op. cit.*, p. 102.
(86) *Op. cit.*, p. 104.
(87) *Op. cit.*, p. 111.
(88) *Op. cit.*, p. 112.
(89) *Op. cit.*, p. 116.
(90) *Op. cit.*, p. 118.
(91) *Op. cit.*, p. 121.
(92) *Op. cit.*, p. 128.
(93) *Op. cit.*, p. 89.

FORMA Y FUNCION DE LOS DIMINUTIVOS EN EL TEATRO DE LOS ALVAREZ QUINTERO

INTRODUCCION

Este trabajo es el resultado del análisis de treinta y seis obras dramáticas de los hermanos Alvarez Quintero. He atendido principalmente a las que, en principio, pueden presentar un mayor número de sufijos diminutivos (las de tema amoroso, infantil, o las que tienen algún diminutivo en su título). Además, he incluido unas cuantas, elegidas al azar, a modo de muestra de lo que puede ser la tónica general del empleo del diminutivo en los autores de mi estudio. Como consecuencia de esta elección arbitraria, puede ocurrir —y de hecho ocurrió— que, después de haber analizado una obra, no se encuentre ningún diminutivo (caso de *En mitad de la calle o la prisa de las mujeres)*. No trato, pues, de ver cuál es el uso proporcional en el conjunto del quehacer literario de los escritores, sino que pretendo ver el funcionamiento y significado del diminutivo en unos dramaturgos que pasan por reflejar la realidad de una zona que —también suele decirse— utiliza con frecuencia de este recurso.

He dejado fuera de mi estudio una serie de diminutivos porque presentan problemas marginales. A saber: no incluyo los diminutivos de nombres propios, tanto de lugar («¡Seviyiya e mi arma!», I, *AP*, 860) (1) como de personas («Pues yo vengo a pagarle mi deuda,

(1) Cito por las *Obras completas* de Espasa-Calpe: t. I-III (Madrid, 1947), t. IV, 2.ª edición (Madrid, 1957), V, 2.ª edic. (Madrid, 1960) y t. VI (Madrid, 1949), mientras que no utilizo el tomo VII (Madrid, 1953) por no contener ninguna obra dramática. aduzco, simplemente, el tomo (en romanos) y la página (en arábigos). La obra se menciona con una sigla, cuya ordenación es la que sigue (la primera fecha es la del año en que fueron escritas; la segunda, la de su representación en España):

AA = *Azares del amor*, VI, 7983-7993, 1942, 1943, entremés.
AB = *El amor bandolero*, III, 3023-3060, 1913, 1913, zarzuela.
AP = *Abanicos y panderetas o ¡A Sevilla en el «botijo»!*, I, 885-892, 1902, 1902, humorada satírica.
CH = *El cuartito de hora*, IV, 4667-4681, 1922, 1922, entremés.
CL = *Concha la limpia*, IV, 4917-4959, 1923, 1924, comedia.
CM = *El corazón en la mano*, III, 4125-4136, 1919, 1919, paso de comedia.
CS = *Cambio de suerte*, IV, 5501-5513, 1926, 1926, paso de comedia.
ChB = *Chiquita y bonita*, III, 3199-3206, 1914, 1914, monólogo.
EAH = *El amor en un hilo*, VI, 8229-8240, s. a., 1946, paso de comedia.

Espinita», VI, *LP*, 7494), pues, siendo en su origen afectivos o emocionales, su enorme frecuencia les hace tener una ligera proclividad a la lexicalización. También prescindo de los diminutivos que están completamente lexicalizados por cualquier motivo («Chiquilla, no me marees», I, *ECh*, 308; «y también estoy vivita y coleando», IV, *CL*, 4926). Tampoco han sido analizadas formaciones del tipo *señorita*, que, si en el español normativo son diminutivos de un lexema base, en ciertas regiones carecen de este valor y poseen otro de carácter sociológico (2).

El trabajo no pretende reflejar el uso del diminutivo en ninguna región, ni siquiera en el habla de los autores analizados. Se presenta su estudio en unas cuantas obras, lo bastante numerosas como para obtener unos resultados válidos. Pero no debemos ignorar que los Quintero no pueden olvidar a su Sevilla, y los diminutivos reflejan, en general, el uso sevillano; por eso, las obras cuya acción se desarrolla en Madrid muestran un grado de frecuencia diferente; las que quieren reflejar un ambiente baturro, recurren a *-ic-* de modo abrumador, por más que —es muy posible— los Quintero no utilizaran nunca este diminutivo. Y estas consideraciones pueden extenderse a la adaptación de obras de otros autores: como testimonio más claro tendríamos el de *Rinconete y Cortadillo*. Esto nos hace ver que

---

ECh = *El chiquillo*, I, 303-314, 1899, 1899, entremés.
EMC = *En mitad de la calle o la prisa de las mujeres*, VI, 8113-8120, s. a., 1943, coloquio femenino.
EOD = *El ojo derecho*, I, 101-112, 1897, 1897, entremés.
EP = *El patinillo*, II, 2219-2256, 1909, 1909, sainete.
GI = *Gilito*, I, 37-54, s. a., 1889, juguete cómico.
GR = *Ganas de reñir*, IV, 4877-4887, 1923, 1923, entremés.
HJM = *Las hazañas de Juanillo el de Morales*, II, 2795-2804, 1912, 1912.
LC = *La comiquilla*, VI, 7235-7302, 1935, 1935, comedia.
LF = *Las flores*, I, 709-784, 1901, 1901, comedia.
LP = *Los papaítos*, VI, 7443-7496, 1937, 1941, comedia.
LQTQ = *Lo que tú quieras*, III, 3705-3718, 1917, 1917, paso de comedia.
LR = *La reja*, I, 113-138, 1896, 1897, comedia.
M = *Morritos*, II, 1559-1582, 1906, 1906, entremés.
Ma = *Madreselva*, V, 6185-6250, 1930, 1931, poema dramático.
NBD = *Noviazgo, boda y divorcio*, V, 6251-6262, 1931, 1931, entremés.
NN = *Nanita, nana...*, II, 1749-1756, 1902-1907, 1907, entremés.
NP = *El niño prodigio*, II, 1691-1748, 1906, 1906, comedia.
NR = *El niño me retira*, V, 5955-5984, 1929, 1929, sainete.
P = *Palomilla*, II, 2559-2568, 1911, 1911, monólogo.
PC = *Polvorilla el corneta*, III, 3207-3212, 1914, 1914, monólogo.
PDJ = *Pepita y Don Juan*, IV, 5187-5201, 1925, 1925, loa.
R = *El rinconcito*, V, 6485-6556, 1932, 1932, comedia.
RC = *Rinconete y Cortadillo*, III, 3559-3584, s. a., 1916, adaptación escénica.
S = *La sillita*, IV, 4511-4523, 1919, 1921, entremés.
SM = *Solico en el mundo*, II, 2545-2558, 1911, 1911, entremés.
UD = *Un día es un día*, VI, 8373-8380, 1943, s. a., esquejo.
UP = *El último papel*, IV, 5315-5329, 1925, 1926, paso de comedia.

(2) En andaluz, *señorita* —y *señorito*, desacostumbrado para un español del Norte— no es sino 'señora de clase social superior a la del hablante'.

el estudio es —sobre todo— el habla de los personajes, más que la de los autores; por ello quedan fuera del trabajo, también, los diminutivos que aparecen en las dedicatorias y en las acotaciones escénicas. El análisis del habla de los Quintero está abierto para estudios posteriores, y sería de gran utilidad hacerlo para después comparar lo espontáneo, en nuestro caso dedicatorias y acotaciones, y lo intencionado, la obra en concreto, mi trabajo. El léxico proporciona, igualmente, un campo muy vasto e interesante para la investigación. Desde estas líneas propongo la reconsideración del teatro de los Quintero y una apreciación objetiva. Hay obras que literariamente no son malas, ni mucho menos, según tradicionalmente se viene afirmando. Pero tampoco todas son excelentes, como suponen los panegiristas.

LA FORMA

En este apartado voy a presentar las formas que aparecen en los textos y su frecuencia (3). Prescindo, de momento, de las funciones de los sufijos. El cuadro que sigue me facilitará aspectos posteriores de mi trabajo. (El guioncito tras cada forma indica que ésta permite realización de género diferenciado.)

DOCUMENTACION NUMERICA

		-it-	*-ill-*	*-uel-*	*-in-*	*-ic-*	*-uc-*	*-in*	Total
T. I	Gi	6							6
	EOD	16	4						20
	LR	21	1	1					23
	ECh	15	3						18
	LF	49	18		1				68
	AP	56	11						67

(3) Me ha sido muy útil el excelente estudio de F. Latorre, *Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII* (*AFA*, VIII-IX, 1956-57, 105-120).

		-it-	*-ill-*	*-uel-*	*-in-*	*-ic-*	*-uc-*	*-in*	Total
T. II	M	4							4
	NP	37	6		2	10			55
	NN	23	1						24
	EP	58	21						79
	SM					47			47
	P	4	2						6
	HJM	4	3						7
T. III	AB	46	7						53
	ChB	18							18
	PC	5	4						9
	RC	1	6	1		7			15
	LQTQ	7	2						9
	CM	9	1						10
T. IV	S	7	2						9
	CH	26	6						32
	GR	1							1
	CL	31	5						36

		-it-	*-ill-*	*-uel-*	*-in-*	*-ic-*	*-uc-*	*-in*	Total
T. IV	PDJ	4	1				3		8
	UP	7	1						8
	CS	3		1					4
T. V	NR	27	6					2	35
	Ma	18	3			1			22
	NBD	14	2						16
	R	52	11			4			67
T. VI	LC	49	16					2	67
	LP	95	5	1					101
	AA	11	3						14
	EAH	11	1						12
	UD	8	1						9
Totales		743	153	4	3	69	3	4	979

Los 979 casos del cuadro —distribuidos en 7 formas— pueden agruparse según la frecuencia con que aparecen.

Un grupo especial lo constituye el sufijo *-it-* (4), ya que la distancia que lo separa de su inmediato seguidor es muy grande. Otro

(4) Cfr.: «¿Paroce quo la *vuertecita* del amo ha desconcertao?» *(EP,* II, 2252); «que si podrían darle un *ramito* de tila» *(R, V,* 6502); «¡Eso lo ha sacao de su *papaíto* la hija de mi arma!» *(LP,* VI, 7461).

grupo podría formarse con *-ill-* en razón de su abundancia (5). También *-ic-* (6) es suficiente para formar un orden más (7). El último grupo estaría constituido por unas cuantas formas cuya aparición es muy escasa: *-uel-* (8), *-in-* (9), *-in* (10), *-uc-* (11).

El tanto por ciento en que se documetan los diminutivos es el siguiente:

-It- 75,90 por 100, *-ill-* 15,63 por 100, *-ic-* 7,05 por 100, *-uel-* 0,40 por 100, *-in-* 0,40 por 100, *-in-* 0,30 por 100, *-uc-* 0,30 por 100. Bien entendido que las proporciones de *-ic-* y *-uc-* son —como he dicho— resultado de la imitación del habla regional de ciertos personajes, no consecuencia de un empleo de los sufijos en la lengua de los autores.

LA FUNCION

Clasifico las funciones de acuerdo con el trabajo de M. Muñoz Cortés y J. Gimeno Casalduero: *Notas sobre el diminutivo en García Lorca* (12). Como es sabido, parten de Amado Alonso (13) y modifican el esquema que éste hizo en su ya famoso artículo sobre el diminutivo:

A) *Diminutivos hacia el objeto*

a) Nocional.
b) Afectivo o emocional.

1) aprecio.
2) desprecio.
3) cualidad.

c) De frase.
d) Estético-valorativos.

---

(5) Cfr.: «¿Tiene usté una *poquiya* o agua?» *(LF,* I, 724), «el *patinillo* blanco» *(CL,* IV, 4925); «se ha enamorao como un loco de esta *comiquilla*» *(LC,* VI, 7256).

(6) Cfr.: «¡Bien *tristecico* lo he dejao!» *(NP,* II, 1709); «Has de saber que estoy *malico*» *(SM,* II, 2552). Siempre usado por aragoneses.

(7) La abundancia es debida a la función evocadora que tiene en varias obras.

(8) Cfr.: «Este es el *pañizuelo* que dice Rinconete» *(RC,* III, 3574).

(9) Cfr.: —«¡Pobre hombre! ¿De qué murió?»— «De un *berrinchín* que le dio er niño este» *(NR,* V, 5975).

(10) Cfr:. «y basta e *yantina*» *(LF,* I, 763).

(11) Tanto *-uc-* como *-ic-* deben su presencia a una función evocadora (hablantes montañeses o aragoneses). Cfr.: «No quita el ser *pobretuca* para ser limpia» *(PDJ,* IV, 5196).

(12) *Archivum,* IV, 1954, 277-304.

(13) *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos,* apud. *Estudios lingüísticos. Temas españoles,* Gredos, Madrid, 1951, pp. 195-229.

B) *Diminutivos hacia el interlocutor*

a) Afectivo o emocional.

1) aprecio.
2) desprecio.
3) cualidad.
4) activo-vocativos.

b) De cortesía.

C) *Diminutivos hacia el objeto e interlocutor*

a) Representacional elocuente.

* * *

En mi clasificación prescindo del apartado C, pues descompongo esta función en sus formantes.

Igual que hice con las formas, ahora expongo un cuadro con las funciones y su documentación en las obras; pero, lógicamente, prescindo de las formas ya consideradas. Tampoco incluyo los diminutivo de desprecio (Ba2), ni de cualidad (Ba3), porque en mis materiales no he encontrado ninguna documentación.

Las siglas hacen referencia a la clasificación del esquema precedente:

		Aa	Ab1	Ab2	Ab3	Ac	Ad	Ba1	Ba4	Bb
T. I	Gi	2	3	1		2				
	EOD		17	2		2				
	LR	1	19	3		1				
	ECh	9	13	1		3				
	LF	4	50	1		14	5			
	AP		49	2		2	13			
T. II	M		4							
	NP	11	36	8		4			1	4
	NN	2	8		1	3	10			

		Aa	Ab1	Ab2	Ab3	Ac	Ad	Ba1	Ba4	Bb
T. II	EP	10	45	4	1	5	24			
	SM		38	6					3	
	P		5	1						
	HJM	1	6	1						
T. III	AB	1	28	11		2	12			
	ChB	7	15			2	2			
	PC	3	8							
	RC	2	14		1					
	LQTQ	2	4	2	1	1				
	CM		8	1		1				
T. IV	S		9							
	CH		14	7		5	6			
	GR			1						
	CL	7	28	2		5				
	PDJ		6						2	
	UP		6	2						
	CS		2	1		1				
T. V	NR		18	4		4	3	4	4	2
	Ma	5	20	1					2	

		Aa	Ab1	Ab2	Ab3	Ac	Ad	Ba1	Ba4	Bb	
T. V	NBD	2	15						1		
	R	12	45	10		2	2			6	
T. VI	LC	2	52	7		6		3			
	LP	3	58	1		11	2	26	26		
	AA	2	11			2					
	EAH		6	2		2		2	2		
	UD		6	2							
Totales ...		88	666	84	4	80	79	.35	41	12	1.089

No debe extrañarnos que el número total de las funciones sea muy superior al de las formas, ya que un diminutivo puede provocar en nosotros la idea de más de una función. De esta manera, Aa apenas se da aislado, según había señalado A. Alonso, y otro tanto ocurre con Ba1 y Ba4.

Del mismo modo que vimos en la forma, con las funciones se pueden hacer varios grupos. Uno de ellos estaría constituido solamente por Ab1, cuya frecuencia es enorme y muy superior a la de todos los demás. En el segundo grupo podemos incluir Aa, Ab2, Ac, y Ad, cuyas frecuencias son muy próximas. Un tercer grupo lo constituyen Ba1 y Ba4, cuya frecuencia es casi la misma. Por último aparecen Ab3 y Bb, funciones escasamente atestiguadas, por más que el grupo Bb esté más documentado que Ab3. Las proporciones relativas constan en el siguiente orden:

	Porcentaje
Ab1	61,16
Aa	8,08
Ab2	7,72
Ac	7,35
Ad	7,26
Ba4	3,77
Ba1	3,22
Bb	1,10
Ab3	0,37

Ejemplos de cada función:

Aa: «Voy a tomá una *poquita* e agua» (NN, II, 1754); «Habrá salido al *montecillo* por la puerta falsa» (R, V, 6517).

Ab1: «Disprecia y abandona a la *pobrecica* Nicanora» (SM, II, 2553); «Tanta pena como me dan a mí los *animalitos*» (LQTQ, III, 3709); «¿Dónde estás, luz de mis ojos; / dónde estás, mi *palomita?*» (Ma, V, 6192).

Ab2: «Pero zi uno zolo ze pone una *mijita* pezao» (AB, III, 3028); «¡Ay, qué *diítas* estoy pasando! ¡Ay, qué *veranito* se me presenta!» (R, V, 6517).

Ab3: «¡Tú, Ganchuelo, agua de *cantarillo!*» (RC, III, 3577).

Ac: «*Cuidaíto* con echarse manchas» (LF, I, 723); «¡Si estoy *deslumbraíto* desde que la vi!» (LP, VI, 7472).

Ad: «*Nanita,* nana, / duérmete, *luserito* / de la mañana» (LF, I, 772); «Dios te guarde, *carita bonita,* / *manita* de plata, / *rosita* de abrí. / Aquí estamos por tu *limosnita,* / que el hambre no te mata / teniéndote a ti» (EP, II, 2231).

Ba1: «¿Tengo yo que hasé otra cosa que esperarte a ti, *ramito* de arbahaca?» (LC, VI, 7264).

Ba4: «Se marcha *confitadico* / [...] / Y ha sido un pobre *angelico* / que está en el mundo *solico*» (SM, II, 2558).

Bb: «Vamos, siéntese usté un *ratito*» (NR, V, 5965).

Ocurre que muchas veces las funciones no se dan aisladamente, sino que bajo una sola forma coinciden dos o más de ellas. Así, con frecuencia, aparecen asociadas Aa y Ab1 (14), Ba1 y Ba4 (15), Aa y Ab2 (16), Ab2 y Ac (17) e, incluso, pueden aparecer hasta tres funciones (Aa, Ab1 y Bb) (18).

Otras veces puede ocurrir que una forma repetida tenga funciones distintas, aunque la documentación de ellas pueda darse en un mismo contexto (19). En otros fenómenos, la explicación no está en la sincronía, sino en la historia de la lengua: un lexema puede admitir un sufijo diminutivo, y el conjunto llegar a lexicalizarse; si a este nuevo lexema se le quiere aplicar un diminutivo podrá hacerse de dos modos: 1) con la adición directa de un sufijo, que puede

(14) Ejemplos: «Er *polito* risao», referido al de un niño (*ECh,* I, 311); «no hay más coches que er *carrillo* de Salomón» (*PC,* III, 3210); «¡Ahora mismo si quieres! ¡Las tengo en mi cómoda, en una *cajita* de conchas y caracoles!» (*LC,* VI, 7289).

(15) Cfr.: «qué sé yo *papaito*» (*LP,* VI, 7478).

(16) Cfr.: «Pa echá a este mundo una *ardabiya*» (*ECh,* I, 310).

(17) Cfr.: «—¿Estorbo por un caso?» «—Un *poquito*» (LC, VI, 7273).

(18) Cfr.: «¿La señora sabe si los señores alquilarán un *hotelito* para el otoño?» (*R,* V, 6503). Semejante a éste es el siguiente ejemplo, aunque carece de función nocional: «¿Esta *villita* tiene dos puertas, no es verdad?» (*R,* V, 6503).

(19) Cfr.: «¡He cantao una *coplita!*... Pero ¡vaya una *coplita* haciendo correr!» (AB, III, 3050). En la primera *coplita,* la función es Ab1; mientras que en la segunda, Ab2.

ser distinto del primero (20); 2) con un adjetivo complementario, que asume la idea diminutiva (21).

Finalmente, tengo que hablar de aquella función evocadora a la que se refería el maestro Amado Alonso. En las obras analizadas sólo aparecen dos tipos verdaderamente evocadores, pues las demás formas —usadas tanto para los Quintero como para el público— carecían de tal valor. La primera de estas formas, por su importancia, es *-ic-*, con su pretensión de remedar el habla de los aragoneses (22); la otra forma evocadora es *-uc-*, que traslada a tierras montañesas (23).

CONEXIONES

Quizá sean estas líneas las más significativas de mi análisis, a pesar de su brevedad. En ellas vamos a ver las relaciones que hay entre los sufijos y las funciones. Para ello reduzcamos el inventario a un nuevo cuadro:

	-it-	*-ill-*	*-uel-*	*-in-*	*-ic-*	*-uc-*	*ín*
Aa	56	26	2		3		1
Ab1	474	124	4	1	56	3	4
Ab2	70	6		1	6		1
Ab3	1	3					
AC	71	7			2		
Ad	75	4					
Ba1	32	3					
Ba4	38				3		
Bb	8	4					

(20) Cfr.: «Los corchones de mis *chiquetiyos*» (*EOD*, I, 107); «en cuanto acuesto a los *chiquetiyos*» (*LF*, I, 763).

(21) Cfr.: «La sigue a usté como los *poyiyos chicos* a las gayinas» (*AB*, III, 3034), «un *gatiyo chico*» (*PC*, III, 3210).

(22) Cfr.: «Relente, qué *ideica*» (*SM*, II, 2556); «la señora me ha dicho que le ponga unas *ruedecicas* de chorizo» (*R*, V, 6513).

(23) Cfr.: «el atalaje de tu *cuartuco*» (*PDJ*, IV, 5196). Uno de los personajes que hablan se llama —para que no haya duda— Sotileza.

Tan sólo hay un sufijo que admita la totalidad de las funciones: *-it-*. Por el contrario, el resto de los sufijos se manifiesta únicamente bajo la función Ab1, con la sola excepción de *-ill-*, que no acepta la función Ba4, aunque sí todas las demás.

Veamos ahora cuáles son las funciones preferidas por cada forma: *-it-* vale, sobre todo, para la expresión de Ab1, lo cual dice mucho del carácter afable y coloquial de las obras analizadas. Los restantes sufijos, aunque muestran una preferencia por esa misma función, no lo hacen con la claridad de *-it-*. El sufijo *-in-* se utiliza una vez en la función Ab1, y otra en la Ab2.

El análisis inverso nos proporciona los siguientes resultados: la función Ab1 muestra una gran preferencia por el sufijo *-it-*. Por este sufijo se inclinan también las restantes funciones, salvo Ab3 que prefiere el sufijo *-ill-*.

Dentro de este apartado sería conveniente hacer el estudio de los infijos (conexiones externas), que aparecen en algunas ocasiones para unir el lexema al sufijo. Tal vez *café* + *-ito* sea el caso más interesante, pues se presenta de tres maneras diferentes: *cafetito*, *cafelito* y *cafecito*.

Queda fuera de mi objeto actual el estudio de las posibles relaciones entre el lexema y el sufijo (y con su forma y función). ¿Qué lexemas prefieren un determinado tipo de sufijos? ¿Qué sufijos excluyen el uso de ciertos lexemas?

MANUEL ALVAR EZQUERRA

Goya, 135
MADRID-9

POLARIDADES LIRICAS DE LA IMAGEN DE CUBA

(Desde los inicios hasta fines de la dominación española)

Acaso parezca hiperbólico afirmar que desde el arribo de los primeros hombres a Cuba ésta se convierte en constante tema lírico de sus moradores. Y aún más hiperbólico añadir que siglo tras siglo, para representarla o describirla, los poetas de Cuba han acudido a imágenes que esencialmente son variaciones o metaforizaciones de una misma idea nuclear. Esa idea nuclear es *tierra:* tierra contemplada de cerca o añorada de lejos, pero siempre tierra. Y a medida que esa imagen prolifera en variantes o se desdobla en metáforas, unas y otras se polarizan hacia dos posturas igualmente constantes: una es eufórica, arcádica, paradisíaca, de gozosa contemplación de su belleza; la otra es patética, angustiada, pesimista, de pesarosa meditación de los males que la asedian. Esas posturas se resumen en dos frases que también nos llegan desde nuestros lejanos orígenes literarios: «isla la más hermosa que ojos hayan visto» y «triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío». La trayectoria de esas variaciones sobre un mismo tema viene a ser, por consiguiente, como un incesante canto antifonal, o si se quiere, como un largo poema en marcha que a su vez contiene e ilumina la historia literaria y política de la nación cubana.

LOS FUNDADORES DE LA IMAGEN

Lo que de pronto pudiera haber parecido hipérbole no lo es cuando se sabe que el primero en proyectar la imagen de Cuba como «tierra» fue el indígena que le dio ese nombre. Tan lentos hemos andado en reconocer el legado de quienes nos precedieron en las Antillas que sólo en estos últimos años hemos comenzado a vislumbrar el luminoso mundo mitopoético que ellos crearon y el significado implícito de algunas de las palabras que nos dejaron. Tal es el caso de los nombres de las grandes islas que descubrieron en su migración desde las costas de Sur América. A la primera de las Antillas Mayores la nombraron, como es sabido, *Borinquen* o *Burenquen* «tierra de muchos

burenes» (1). Pasaron luego a la segunda de las Grandes Antillas, y estimulada la imaginación nominalizadora por la extensión aún mayor de ésta, la nombraron *Quisqueya*, o tal vez *Quiscaya* «isla grande que no la haya mayor». Penetraron después en la región occidental de esa isla y la llamaron, por lo fragoso del terreno, *Haití* «tierra montuosa» (2). Continuando sus exploraciones siempre hacia el poniente, arribaron por fin a la mayor de todas. A ésta le dieron por nombre Cuba «tierra, territorio», o como si dijésemos, la tierra por antonomasia (3). Por consiguiente, en el contexto de aquellas exploraciones, la voz Cuba viene a ser el misterioso signo del país donde termina el mundo conocido, tras cuyos confines se hunde el sol, donde no hay más allá, es decir, la última Thule taína. Y de ese modo, en la bruma de los tiempos prehistóricos en que se funden mito y poesía, el indígena que llamó a Cuba por ese nombre invocó la imagen que preludia a las demás e inicia la tradición con un breve poema imaginista, casi una épica en miniatura.

Pasan milenios. Los indígenas que vivían en las inmediaciones a un puerto de la actual provincia de Oriente contemplan la insólita llegada de tres carabelas. Según los textos de historia, con esa llegada Colón había descubierto a Cuba. Tal vez sea más exacto decir que el navegante genovés acababa de descubrir para la imaginación europea la isla que ya había sido hallada y poblada hacía siglos por navegantes amerindios. De todos modos, lo maravilloso es que si las circunstancias de ambos descubrimientos fueron distintas, y distintas la lengua y la cosmovisión de los respectivos descubridores, la imagen que surge en los dos casos es la misma. La diferencia, desde luego, es que el taíno, careciendo de escritura, condensa su visión en una sola palabra, mientras que Colón, volcado sobre su *Diario,* se deleita en registrar sus emociones en una minuciosa descripción. Apunta el domingo 28 de octubre:

> Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera. Aves, muchas, y pajaritos que cantaban muy dulcemente; había gran cantidad de palmas de otra manera que las de Guinea y de las nuestras: de una estatura mediana y los pies sin aquella camisa, y las hojas muy grandes, con las cuales cobijan las casas ... La yerba era grande como en el Andalucía por abril y mayo. Halló verdolagas muchas y

(1) José Juan Arrom: «Baneque y Borinquen: apostillas a un enigma colombino», *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña,* año XIII, núm. 48, julio-septiembre 1970, 45-51.

(2) Pedro Mártir de Anglería: *Décadas del Nuevo Mundo,* dec. 3.ª, libro VII. Cito por la edición de Buenos Aires, 1944, p. 261.

(3) José Juan Arrom: *El nombre de Cuba: sus vicisitudes y su primitivo significado,* La Habana, Academia Cubana de la Lengua, 1964.

bledos. Tornóse a la barca y anduvo por el río arriba un buen rato, y diz que era gran placer ver aquellas verduras y arboledas, y de las aves, que no podía dejallas para se volver. Dice que es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto, llena de buenos puertos y ríos hondos, y la mar que parecía que nunca se debía de alzar porque la yerba de la playa llegaba hasta cuasi el agua ...

Al día siguiente, lunes 29 de octubre, agrega:

Las casas ... eran hechas a manera de alfaneques, muy grandes, y parecía tiendas en real, sin concierto de calles, sino una acá y otra acullá, y dentro muy barridas y limpias, y sus aderezos muy compuestos. Todas son de ramas de palma, muy hermosas ... Dice que halló árboles y frutas de muy maravilloso sabor ... Aves y pajaritos, y el cantar de los grillos en toda la noche, con que se holgaban todos. Los aires sabrosos y dulces de toda la noche, ni frío ni caliente.

Y el sábado 3 de noviembre:

Subió en un montecillo por descubrir algo de la tierra, y no pudo ver nada por las grandes arboledas, las cuales eran muy frescas, odoríferas, por lo cual dicen no tener duda que no haya yerbas aromáticas. Dice que todo era tan hermoso lo que vía, que no podía cansar los ojos de ver tanta lindeza (4).

Estos párrafos del *Diario* constituyen el primer elogio lírico de Cuba en lengua española. Y en ese elogio figuran ya los elementos descriptivos que reaparecen polarizados hacia la visión edénica de la isla: el eterno verdor de los bosques, el dulce canto de los pájaros, las palmas de tronco esbelto y majestuoso penacho, los plácidos ríos que la bañan y el manso mar que la ciñe, los limpios y cuidados bohíos, las frutas de maravilloso sabor, el halago de los rumores nocturnos, los aires «sabrosos y dulces», la ausencia de fuertes fríos o agobiantes calores y el grato aroma de las selvas odoríferas. Sólo faltó que explícitamente la llamara Paraíso (5).

Para completar el contorno de la imagen inicial indiquemos la postura del primer criollo de quien ha quedado una tersa definición de la patria. Lo que de él se sabe es en realidad bien poco. Por carta del Obispo de Cuba al Emperador, fechada en Santiago en junio de 1544, tenemos noticias de que estaba la iglesia servida por «tres curas, uno predicador, otro bachiller y un mestizo, natural de ésta,

(4) Cito por la edición de Julio F. Guillén: *El primer viaje de Cristóbal Colón*, Madrid, 1943.

(5) Para congraciarse con los reyes, días después la llamó Juana, por el príncipe Don Juan. Pero la idea de paraíso le siguió rondando, y a uno de los primeros puertos que descubrió en la Española lo llamó Puerto del Paraíso. Véase fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia de las Indias*, lib. I, caps. 1 y 2. En la edición de México, 1967, vol. I, pp. 12, 15 y 16.

que estudió en Sevilla y Alcalá de Henares, sabe el canto llano, tañe los órganos, enseña gramática, y es de vida ejemplarísima y lo llevo siempre conmigo» (6). En otra carta, fechada en Santiago el 20 de febrero de 1547, y enviada al Emperador por Juan de Agramonte, se informa además: «Miguel Velázquez, canónigo, mozo de edad, anciano en doctrina y ejemplo, hijo de un vecino de ésta, por cuya diligencia está bien servida la iglesia» (7). Velázquez era, pues, un criollo arraigado en la tradición nativa, educado en universidades de la península, al tanto de todo lo que ocurría en la isla. Y porque los males de Cuba le duelen ya con dolor de patria, el 18 de febrero de 1547 envía al Obispo una carta en la cual resume su angustia en esta frase: «Triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío» (8). Esa frase, intensificada por el arrastre de la anáfora, la vibración de las múltiples aliteraciones y la fuerza patética de la adjetivación, da la medida de su saber literario. Más importante aún, concreta la visión angustiada hacia donde se polarizan ya las inquietudes de los cubanos más alertas.

LOS SOSEGADOS SIGLOS COLONIALES

Terminadas las convulsiones de la conquista, comienza un pausado período en el cual se afianza la economía agropecuaria del país y hasta se establece un lucrativo comercio de cueros y carne salada con los piratas que recalan en sus costas. Afortunadamente para la poesía, en 1604 un suceso inusitado conmueve a los pacíficos habitantes de aquella Arcadia tropical: el obispo es secuestrado por un pirata francés y rescatado por los vecinos de Bayamo. Para celebrar el triunfo de los bayameses y la virtud del obispo, el escribano del cabildo de Puerto Príncipe, Silvestre de Balboa, escribe un largo poema al que titula *Espejo de paciencia*. Y en torno a Balboa se congregan seis poetas que le dedican sendos sonetos laudatorios.

El valor artístico de la obra de Balboa es relativamente modesto. Lo que importa destacar a los efectos de este recuento es que el autor, reflejando fielmente la época y el ambiente en que vive, introduce en el primero de los cantos unos ingenuos bodegones verbales que contienen productos típicos de América (9). En extraña

---

(6) *Colección de documentos inéditos... de Ultramar*, 2.ª serie, tomo 6, III de la isla de Cuba, Madrid, 1891, p. 223.

(7) *Ibid.*, p. 293.

(8) *Ibid.*, p. 292.

(9) Por estos mismos años en España se pintaban bodegones que desarrollan temas análogos con ingenuidad semejante a la de Balboa. Véase, por ejemplo, uno de Juan Sánchez Cotán (1561-1627), acabado hacia 1602, que se halla en el Art Institute of Chicago. En dicha tela se mezclan aves, frutas y verduras, empleando como simple elemento de composición el hacerlas

mezcolanza, son deidades de la mitología grecolatina las que salen a ofrecer al obispo lo mejor de la flora y fauna antillanas:

le ofrecen frutas con graciosos ritos,
guanábanas, gegiras y caimitos.
... bateas
de flores olorosas de nabaco.
mameyes, piñas, tunas y aguacates,
plátanos y mamones y tomates.
De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras cristalinas
con mucho jaguará, dajao y lisa,
camarones, biajacas y guabinas.
[y] aquellas hicoteas de Masabo
que no las tengo y siempre las alabo (10).

De este modo Balboa continúa la tradición detallista de Colón, pero dentro de ella da un notable paso de avance: familiarizado con cada uno de los elementos de esa rica cornucopia antillana, los enumera por sus nombres propios, que casi siempre son nombres indígenas. Con esas sabrosas evocaciones nativistas cubaniza no sólo el tema sino aun el idioma poético. Esta ganancia, de no escasa monta, es la que retomarán los neoclásicos cuando proyecten la imagen de la patria como mitificación y símbolos frutales.

De los seis sonetos laudatorios, el más logrado es el del alférez Lorenzo Laso de la Vega. Laso de la Vega, cubano ya, proclama el alarde literario de Balboa como galardón para Cuba. Y por consiguiente es a Cuba a la que invoca desde el primer cuarteto:

Dorada isla de Cuba o Fernandina
de cuyas altas cumbres eminentes
bajan a los arroyos, ríos y fuentes
el acendrado oro y plata fina;

invocación que se reitera a lo largo de todo el poema y cobra especial relieve en el primer terceto:

Con cuánta más razón, isla dichosa,
estáis dando al orbe admiración
con este nuevo Homero y fértil yedra (11).

Es patente que ambas estrofas transparentan una visión puramente edénica. Lo que sorprende es la ambigüedad del epíteto inicial con que

---

pender de cuerdas. El lector hallará fotografías de otros bodegones de Sánchez Cotán, igualmente ingenuos, en Ingvar Berström: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.

(10) Silvestre de Balboa: *Espejo de paciencia*, ed. de Cintio Vitier, Las Villas, 1960, pp. 67-69.

(11) *Ibid.*, p. 51.

se multiplican las posibilidades del elogio. ¿Es Cuba «dorada» porque quedaban tadavía minas auríferas por explotar? ¿«Dorada» porque en la «isla dichosa» se vivía arcádicamente, como en una nueva Edad de Oro? ¿O «dorada» porque el sol de los trópicos la inundaba con los oros de su luz? Y en este caso, ¿es esa luz la que recorta nítidamente, sobre el fondo azul del cielo, las «altas cumbres eminentes» y la que irisa con fulgores metálicos las ondas de «los arroyos, ríos y fuentes»? De ser válida esta interpretación, Balboa y Laso de la Vega coincidirían tanto en la justeza de los trazos nativistas como en la proclividad pictórica de sus respectivos estilos. Estilos, además, muy propios del momento. Colón, al filo entre el siglo XV y el XVI, representa el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Velázquez, a juzgar por la época de sus estudios y la lucidez de su frase, es un escritor renacentista. Y estos acomodados vecinos de Puerto Príncipe, viviendo la etapa en que el Renacimiento ha llegado a su ocaso y el Barroco está todavía al alborear, pertenecen a una generación que en América es preponderantemente manierista.

En poesía, el demasiado sosiego suele terminar en silencio. Al menos así ocurrió en este obscuro período de las letras cubanas. Con excepción de algunos versificadores de escaso vuelo y la aparición del primer comediógrafo de obra conocida —Santiago de Pita—, no es hasta fines del siglo XVIII cuando surgen dos poetas dignos de mencionarse como hitos en esta trayectoria: Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846) y Manuel Justo de Rubalcava (1769-1805). Y para esos años se había impuesto ya un nuevo estilo: el neoclásico.

Una de las más acusadas tendencias del Neoclasicismo en este hemisferio consistió en que los poetas mitificaran realidades americanas en términos grecolatinos. Así, por ejemplo, Manuel José de Lavardén (1754-1808), en su *Oda al Paraná,* deifica al «augusto» y «sagrado» río como «primogénito ilustre del Océano», y le hace ir de región en región, «en carro de nácar refulgente», vertiendo «suave frescor y pródiga abundancia». Y José Joaquín de Olmedo (1780-1847), en su oda *A la victoria de Junín*, convierte a Bolívar en héroe homérico y le confiere una curiosa genealogía según la cual resulta «hijo de Colombia y Marte». Del mismo modo, Zequeira, para dar adecuada expresión a sus sentimientos patrios, en su oda *A la piña,* escoge un símbolo frutal al que da realce inventándole un origen mítico.

Recordando acaso que *oda* etimológicamente significa «canto», divide a la suya en lo que pudiéramos llamar dos movimientos musicales. En el inicial, compuesto por las doce primeras estrofas, describe el proceso mitificador: la piña nace «del seno fértil de la madre Tierra», Pomona con «verde túnica la ampara», Ceres le «borda su

vestido con estrellas doradas», su augusta madre «por regio blasón la gran diadema le ciñe de esmeraldas» y el copero de Júpiter la lleva al «sacro Olimpo» para júbilo y deleite de los dioses. En el segundo movimiento (el cual es el que especialmente nos interesa aquí), Zequeira pasa de la mitificación de la piña a la exaltación de la patria. En el primer verso surge ya la consabida imagen: «¡Salve, suelo feliz!». Y a continuación puntualiza que es feliz porque la naturaleza le prodiga «la odorífera planta fumigable», la florida primavera y el rico otoño, las «benignas auras», los «mil trinados y festivos coros» y, en fin, «las delicias todas» que «en el meloso néctar de la piña / se ven recopiladas». E implora a Jove que le conserve todo el esplendor a la fruta para que sea, según el verso con que cierra el segundo movimiento, «la pompa de mi patria» (12). Bajo el atuendo mítico y el tono ecuánime tan caros a los neoclásicos reaparecen, pues, la imagen precisa que nos legó el taíno, las coloridas enumeraciones de Colón y el mismo sentimiento de orgullo con que el alférez camagüeyano hizo propio de Cuba el triunfo poético de Balboa.

Zequeira se contenta con cantar *A la piña;* Rubalcava, más incluso, le canta a *Las frutas de Cuba.* No sólo las contempla, las palpa, las aspira y saborea, transformando sus experiencias directas en imágenes a veces sumamente felices, sino que las compara con las europeas para declarar la superioridad de las de acá:

Más suave que la pera
en Cuba es la gratísima guayaba.

El marañón fragante,
más grato que la guinda si madura.

La papaya sabrosa,
al melón en su forma parecida,
pero más generosa.

La jagua sustanciosa,
con el queso cuajado de la leche,
es aún más deliciosa
que la amarga aceituna.

El mamey celebrado ...
en el sabor mejor es que el membrillo.

Y así continúa y exalta, no a la piña «que prodiga el pino», sino a la «que con dulcísimo decoro / adorna el fruto con escamas de oro», a «la guanábana enorme / que agobia el tronco con el dulce

(12) Manuel de Zequeira y Arango: «A la piña», en Julio Caillet Bois, ed., *Antología de la poesía hispanoamericana,* Madrid, Aguilar, 1958, p. 119.

peso», al «misterioso caimito» que «ofrece en cada hoja un busto a Jano», al anón, «Argos de las frutas... de ojos lleno su cuerpo granuloso» y, para no mencionarlas a todas, concluye:

No te canses, ¡oh numen!,
en alumbrar especies pomonanas,
pues no tienen resumen
las del cuerpo floral de las indianas,
pues a favor producen de Cibeles,
pan, las raíces, y las cañas, mieles (13).

Es patente que Rubalcava se concentra en uno de los elementos de la visión edénica —las colombinas «frutas de muy maravilloso sabor»— para elevarlo a emblema del orgullo patrio. Orgullo, además, que ahora conlleva una nota de pugnacidad, una especie de velado testimonio del incorformismo criollo hacia la Metrópoli. Rubalcava, por consiguiente, cierra la etapa de placidez de los siglos coloniales y en cierto modo augura las ya cercanas luchas por la independencia.

EL TURBULENTO SIGLO XIX

El siglo XIX se inicia en América con una generación que efectúa lentos cambios estéticos y rapidísimos cambios políticos. En lo estético marca el casi imperceptible tránsito del Neoclasicismo al Romanticismo. En lo político, lleva a cabo la independencia de la mayor parte de nuestros países. En Cuba pertenecen a ella dos poetas menores, Francisco Pobeda (1796-1881) y Francisco Iturrondo (1800-1868), y uno de primera magnitud, José María Heredia (1803-1839).

Tanto Pobeda como Iturrondo reducen la imagen de la patria a una sencilla fórmula: isla = jardín = mujer. En su composición *A Cuba*, Pobeda escribe:

Centinela del seno mexicano,
pensil hermoso de la esfera indiana,
hija del sol, del océano esposa,
conjunto bello de riqueza y gracia (14).

Es decir, que en el primer verso Cuba aparece todavía como isla: la isla que en razón de su posición geográfica se metaforiza en alerta centinela situado a la entrada del Golfo de México. En el segundo verso reitera el tradicional concepto de jardín edénico, sólo que para expresarlo elige un término que habrá de ser luego uno de los más usados en el repertorio verbal de los románticos: pensil. Y

(13) Manuel Justo de Rubalcava: «Las frutas de Cuba», en Caillet Bois, *op. cit.*, pp. 15-136.
(14) Francisco Pobeda: «A Cuba», en *Poesías*, Sagua la Grande, 1863. Cito por Samuel Feijoo: *Cantos a la naturaleza cubana del siglo XIX*, Santa Clar, 1964, p. 31.

en el tercero, continuando la tendencia mitificadora iniciada por la generación anterior, convierte a Cuba en hija del sol y esposa del océano. Mediante este último proceso emerge una nueva imagen: la de Cuba personificada en una joven y bella mujer. Esa imagen, como se verá más adelante, correrá con fortuna, si bien modificándose a través del tiempo para acomodarse al gusto y a las circunstancias de cada poeta.

Iturrondo sigue la fórmula casi al pie de la letra: en apariencia sólo altera el orden y varía la adjetivación. En el poema *Rasgos descriptivos de la naturaleza cubana* expresa su visión en estos términos:

¡Isla de bendición! ¡Cuba felice!
De los índicos mares
plácida joven, virginal señora;
voluptuoso jardín, donde las palmas
se mecen a la brisa,
y ondulando la verde cabellera
recuerdan al amante la sonrisa
y el donaire gentil de la que adora (15).

Esos cambios, por leves que parezcan, en realidad representan una inesperada apertura en el proceso mitificador. Como acaba de verse, Cuba no es «hija del sol» y «esposa del océano», sino «plácida joven, virginal señora de los índicos mares». Con estas sencillas frases Iturrondo se aleja de los librescos mitos grecolatinos para esbozar, acaso inconscientemente, un auténtico mito cubano. Porque la plácida joven de Iturrondo no pertenece ya a la familia mediterránea de Poseidón y Anfitrite. *Plácida joven, virginal señora* e *índicos mares* son signos que conllevan significados implícitos de trascendental importancia: aluden, creo yo, a la Virgen de la Caridad del Cobre, Nuestra Señora del Mar, la de la milagrosa aparición en las «índicas» aguas de la Bahía de Nipe, la que con su «plácida» presencia aplaca las enfurecidas olas y salva de muerte cierta a los tres Juanes (16). Y para completar la americanización del mito, la isla paradisíaca no es ya «pensil hermoso» sino, muy cubanamente, «*voluptuoso* jardín». Y la planta que lo caracteriza es, por supuesto, la palma: la ondulante y donairosa palma que en el contexto evoca a la mujer amada y, por extensión, es metáfora de la mujer cubana. La intuición poética de Iturrondo le había llevado a descubrir el mito central, los rasgos descriptivos esenciales y la raíz espiritual de la patria.

---

(15) Francisco Iturrondo: «Rasgos descriptivos de la naturaleza cubana», en José Lezama Lima, ed.: *Antología de la poesía cubana*, vol. II, La Habana, 1965, p. 416. (Biblioteca Básica de Autores Cubanos.)

(16) El lector hallará mayor información en «La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético», en mi *Certidumbre de América*, 2.ª ed., Madrid, 1971, pp. 184-214.

Entre las palmas de Iturrondo y las de Heredia hay sólo un paso. Sabido es que Heredia emigra por razones políticas y que, en su melancólico ambular de desterrado, visita las cataratas del Niágara. El majestuoso espectáculo le inspira la más conocida de sus odas, y en ella añora su tierra nativa en esta estrofa:

Mas ¿qué en ti busca mi anhelante vista
con inútil afán? ¿Por qué no miro
alrededor de tu caverna inmensa
las palmas ¡ay! las palmas deliciosas
que en las llanuras de mi ardiente patria
nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
y al soplo de las brisas del océano
bajo un cielo purísimo se mecen? (17).

Se trata, por consiguiente, de una visión interiorizada, transida de nostalgia, evocadora de una Cuba inasequible y lejana. Es, pues, paraíso, pero un paraíso perdido. Y de ahí que a continuación comente conmovido:

Este recuerdo a mi pesar me viene ...
Nada, ¡oh Niágara!, falta a tu destino,
ni otra corona que el agreste pino
a tu terrible majestad conviene.

Se le ha llamado a Heredia el cantor del Niágara. Tal vez deba de llamársele, con mayor razón, el cantor de la independencia de Cuba. Su obra entera es un himno a la libertad. El nombre de Cuba resuena obsesivamente en sus versos. Y en su angustiada visión se perfilan en torno a la imagen nuclear, completándose y conjugándose entre sí, las polarizadas posturas de «isla hermosa» y «tierra tiranizada».

Esta secuencia se establece claramente en otra de sus composiciones, el *Himno del desterrado.* En una de las estrofas iniciales, casi como si el poeta hubiese intuido el secreto sentido de la voz indígena, exclama:

¡Cuba, Cuba, que vida me diste,
dulce tierra de luz y hermosura!
¡Cuánto sueño de gloria y ventura
tengo unido a tu suelo feliz! (18).

En las frases *«¡Cuba, Cuba...* dulce *tierra... suelo* feliz!» *las palabras* esenciales misteriosamente recobran la sinonimia original y

(17) José María Heredia: *Poesías líricas*, con un prólogo de Elías Zerolo, París [s. f.], páginas 226-227.

(18) *Ibid.*, p. 310.

también su primigenia potencialidad mágica: resuenan como notas de un acto encantatorio para invocar la presencia de la patria lejana.

Estrofas más abajo, de nuevo invoca a Cuba por su dulce nombre. Y herido por el patetismo de la evocación, sus encontrados sentimientos chocan, se combaten y al fin se polarizan hacia las dos posturas tradicionales:

¡Dulce Cuba! En tu seno se miran,
en su grado más alto y profundo,
la belleza del físico mundo,
los horrores del mundo moral.

... ...

¿Ya qué importa que al cielo te tiendas
de verdura perenne vestida,
y la frente de palmas ceñida
a los besos ofrezcas del mar,

si el clamor del tirano insolente,
del esclavo el gemir lastimoso,
y el crujir del azote horroroso
se oye sólo en tus campos sonar? (19).

Una vez expuesta en estas tensas estrofas su visión totalizadora, pasa lógicamente, en función de vate iluminado, de la poesía a la profecía.

Empleando ahora como símbolos de libertad algunos de los elementos decorativos que desde los días de Colón habían servido de mero elogio del paisaje, con solemne voz de augur presagia:

¡Cuba! Al fin te verás libre y pura
como el aire de luz que respiras,
cual las ondas hirvientes que miras
de tus playas la arena besar.

Aunque viles traidores le sirvan,
del tirano es inútil la saña,
que no en vano entre Cuba y España
tiende inmenso sus olas el mar (20).

Aquel manso mar colombino, que al Almirante «parecía que nunca se debía de alzar», aquí se alza, se conmueve y se agita en «ondas hirvientes» y se torna en emblema de la separación política que el poeta vaticina. Por eso el *Himno del desterrado*, escrito en 1825, se convirtió luego en santo y seña de los cubanos que peleaban en las

---

(19) *Ibíd.*, p. 311.

(20) *Ibíd.*, p. 313. Añadamos que en otros poemas de Heredia reaparecen elementos descriptivos de la visión colombina. Citemos, a manera de ejemplos: «las dulces costas» y «el tranquilo mar» («A Elpidio», p. 9), «los campos deliciosos» y «los plácidos arroyos» («A Sol», página 265), y «de tus bosques el aura embalsamada» («A Emilia», p. 300).

guerras que duraron hasta 1898. Y el vaticinio al fin se cumplió (aunque no de la manera que hubieran querido los cubanos), al capitular el ejército español precisamente en la ciudad donde Heredia había nacido noventa y cinco años antes.

Heredia, nacido al filo entre dos generaciones, escribe desde la vertiente neoclásica, aunque anticipe algunos rasgos románticos. Pero la generación siguiente, que ingresa en las letras hacia 1834, es ya plenamente romántica. Con el triunfo de las nuevas corrientes estéticas se agudiza el sentimiento de libertad y aparecen, entre otras tendencias características, la idealización del pasado, la identificación con la naturaleza y una mayor sensibilidad emocional. Esta generación, además, da un número tan nutrido de buenos poetas que en conjunto constituyen el primer grupo de señalada importancia en la historia de la poesía cubana. Para representarlos escogeré a tres de los más destacados.

El primero que ocupará nuestra atención es Gabriel de la Concepción Valdés «Plácido» (1809-1844). Su vida iguala en elementos románticos al más romántico de los dramas que se hayan escrito en esa época: nace expósito, vive pobre y desdichado, es condenado a muerte acusado de haber participado en una conspiración en la cual no participó, y va al cadalso recitando la más desgarradora de sus composiciones, la *Plegaria a Dios.* Inscrito en lo que es ya una tradición multisecular, Plácido canta a las frutas en *La Flor de la piña.* Y canta también a Cuba personificada en sus bellas mujeres: la tierna veguera de *La flor de la caña* y la esquiva Flora de *La flor del café.* Pero la principal contribución al tema de este recuento se relaciona con la manera en que idealiza el pasado. Los románticos europeos, como es sabido, cuando vuelven la vista al pasado se encuentran con la Edad Media; los de América, sin Edad Media propia, lo que acá redescubren es el obliterado mundo prehispánico. Eso es lo que hace Plácido. En su poema *Al Pan de Matanzas* no sólo se identifica plenamente con la naturaleza, sino que, rememorando un auténtico mito taíno, congrega en la falda del monte a las almas de los indios muertos: Allí se reúnen a cantar lo que fueron, hasta que la inminente llegada del alba las obliga a retornar a su morada de sombras. Y termina el trozo aludido con estos versos:

> *Entonces rápidas vuelan,*
> *en la inmensidad se ocultan*
> *y sólo se oyen sus ecos*
> *que repiten: «¡Cuba...! ¡Cuba...!»* (21).

(21) Gabriel de la Concepción Valdés: «Al pan» en *Poesías completas,* La Habana, 1886, página 265. Se hallará el trozo completo y otros informes sobre el mito en «Mitos taínos en las letras de Cuba, Santo Domingo y México», *Certidumbre de América, ed. cit.,* pp. 65-67.

La Cuba que Plácido nos ha dado es, más que una realidad física, una creación puramente verbal, un nombre que resuena como un eco apenas audible en los confines del mito. El nombre vuelve a ser así el signo misterioso y lejano que nos legaron los primigenios descubridores de la isla.

Para Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la airosa poetisa camagüeyana, Cuba es luminoso y feliz paraíso. En dos momentos culminantes de su vida, reflejados en sendos poemas, nos deja la Avellaneda la imagen plena que se había formado de su tierra. Uno de esos poemas es el soneto que escribe a bordo de la nave en que por primera vez parte hacia Europa, y en el cual resume una de las visiones más emotivas de Cuba como imagen paradisíaca. El soneto data de 1836 y es como sigue:

¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
la noche cubre con su opaco velo,
como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente,
para arrancarme del nativo suelo
las velas iza, y pronta a su desvelo
la brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz, Edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela,
tu dulce nombre halagará mi oido!

¡Adiós! ... Ya cruje la turgente vela ...
el ancla se alza ... ¡el buque, estremecido,
las olas corta y silencioso vuela! (22).

Teniendo en cuenta que en 1836 el romanticismo se extendía triunfalmente por toda América, no han de sorprender los rasgos románticos que aparecen en este soneto: el opaco velo de la noche, el dolor que cubre la frente de la viajera, el hado que la impele a partir al extranjero. Sobre esas expresiones de época resaltan la acostumbrada enumeración de las bellezas de la isla («hermosa Cuba ... brillante cielo ... brisa de tu zona ardiente»), y las patéticas referencias a la tierra de que se aleja («nativo suelo ... patria feliz ... Edén querido»). Pero acaso más importante aún son las dos metáforas con que inicia

(22) Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras literarias*, I: *Poesías líricas*, Madrid, 1869, p. 1. Debo puntualizar que en esta edición, revisada por la autora, este soneto abre la colección de sus *Poesías líricas*. La edición lleva, además, la siguiente dedicatoria: «Dedico esta colección completa de mis obras, en pequeña demostración de grande afecto, a mi Isla natal, la hermosa Cuba.»

el soneto, «Perla del mar» y «Estrella de Occidente». Ambas imágenes raigalmente cubanas por su luminosidad, han corrido con extraordinaria fortuna: la primera se ha de convertir en tópico al llamársele a Cuba «la Perla de las Antillas», y la solitaria Estrella de Occidente ha ido a situarse en el triángulo de la bandera que hoy es la enseña nacional.

Durante los lentos años de ausencia, en diversas ocasiones la Avellaneda recuerda con nostalgia la patria lejana. Es, empero, en el momento en que regresa a la isla cuando capta en todo su esplendor los pormenores del paisaje y los traslada a un amplio lienzo paradisíaco. El poema que entonces escribe, apropiadamente titulado *La vuelta a la patria*, comienza con estas invocaciones: «¡Perla del mar! ¡Cuba hermosa!... tranquilo Edén de mi infancia». Y apostrofaba luego a «las brisas perfumadas» para que lleven los tiernos saludos de la poetisa:

Por esos campos felices
que nunca el cierzo maltrata,
y cuya pompa perenne
melifluos sinsontes cantan.
Esos campos do la ceiba
hasta las nubes levanta
de su copa el verde toldo
que grato frescor derrama;
donde el cedro y la caoba
confunden sus grandes ramas,
y el yarey y el cocotero
sus lindas pencas enlazan;
donde el naranjo y la piña
vierten al par su fragancia;
donde responde sonora
a vuestros besos la caña;
donde ostentan los cafetos
sus flores de filigrana
y sus granos de rubíes
y sus hojas de esmeraldas.
Llevadlos por esos bosques
que jamás el sol traspasa,
y a cuya sombra poética,
do refrescáis vuestras alas,
se escucha en la siesta ardiente
—cual vago concento de hadas—
la misteriosa armonía
de árboles, pájaros, aguas,
que en soledades secretas,
con ignotas concordancias
susurran, trinan, murmuran
entre el silencio y la calma.

Llevadlos por esos montes
de cuyas vírgenes faldas
se desprenden mil arroyos
en limpias ondas de plata.
Llevadlos por los vergeles,
llevadlos por las sabanas
en cuyo inmenso horizonte
quiero perder mis miradas.
... ...
Doquier los oiga ese cielo
al que otro ninguno iguala,
y a cuya luz, de mi mente
revivir siento la llama;
doquier los oiga esta tierra
de juventud coronada,
y a la que el sol de los trópicos
con rayos de amor abrasa ... (23).

Es obvio que para la Avellaneda, camagüeyana y romántica, Cuba sigue siendo la Arcadia tropical que Silvestre de Balboa y Lorenzo Laso de la Vega habían pintado, en la misma señorial Camagüey, con tintes manieristas. Y es igualmente evidente que los pormenores del paisaje corresponden a los que aparecen en las prolijas descripciones de Colón. Con la diferencia, desde luego, que como criolla conocedora de su tierra, identifica por su nombre a cada uno de los elementos que perfila en este lírico elogio de la patria. Lírico, y acaso también dramático: la extensión del poema, la sonoridad de los versos y el declarado deseo de que su saludo resuene por todo el ámbito de la isla son indicios de que estas estrofas se escribieron para ser recitadas desde el escenario de un teatro o al menos en acogedoras veladas literarias.

El tercer poeta que he escogido para representar a esta generación es Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867). Luaces es sin duda el que con mayor perseverancia trabajó el tema que nos ocupa. Escribió numerosas composiciones dentro de la corriente ciboneísta, llenas generalmente de referencias al paisaje y saturadas de voces indígenas. Dejó inédita la composición *Cuba, poema mítico*, en la que presenta a Cuba como «la hija más hermosa / de Yucatán, cacique soberano» y de quien se enamoran Febo, Apolo y Neptuno. Herida por la flecha de Cupido, la «hechicera joven» al fin se rinde a Febo, y batida por el celoso dios de los vientos, es lanzada al Mar Caribe y convertida en isla. Publicado este poema en 1964, su lectura impresiona más por lo animoso del esfuerzo mitificador (cuatro cantos de cien octavas reales cada uno), que por sus logros literarios. Mejor fortuna corrió

(23) *Ibid.*, pp. 333-335.

su poema *Ultimo amor.* En sus doce estrofas, aunque también ampulosas, no faltan algunos versos felices. Tales son el que inicia el poema sugiriendo los inefables sentimientos que despierta la mera mención del nombre de la patria («¡Oh Cuba, nombre dulce, indefinible...!»), y los que aluden a su condición de isla:

el indomable océano te circunda
con ceñidor flotante
de espumas de rizada encajería.

por lo demás, no faltan los que han comenzado a convertirse ya en lugares comunes:

—... *Perla abrillantada,*
tierra del sol, Edén resplandeciente,

y estos, exaltadamente románticos, con que cierra y da título a la composición:

¡Yo, Cuba, te proclamo
la virgen de mis últimos amores! (24).

Escrito este poema en 1853, tendremos que esperar a que otro cubano, nacido justamente en ese año, logre en su plena madurez poética que la imagen de Cuba como mujer amada cobre inusitada originalidad y alcance su más alta potencialidad expresiva.

Aplacados los excesos de la generación que inició el Romanticismo, la siguiente lo depura, lo afina y lo trasciende. Ese proceso tiene en América dos fases: a partir de 1864 el prolongamiento gana en mesura y delicadeza; de 1879 en adelante, sin desechar los valores esenciales de la cosmovisión romántica, la calidad de la expresión se modifica tan radicalmente que de hecho comienza un nuevo movimiento de extraordinarias consecuencias en las letras hispánicas: el Modernismo (25). De la primera etapa escogeremos a dos poetas: Isaac Carrillo O'Farril (1844-1901) y Diego Vicente Tejera (1848-1903); de la segunda bastará con sólo un nombre: José Martí (1853-1895). Con la obra literaria de estos poetas termina el siglo XIX y con su gestión política acaba la dominación española en la isla.

En las quintillas del poema *Connais-tu le pays?* Isaac Carrillo enumera algunos de los tradicionales elementos paisajistas de la imagen de Cuba como venturoso jardín. Y logra crear en ellas una melodía tan suave y cantarina que éstas resultan temprano anticipo de la ya cercana estética modernista: anticipo por la búsqueda consciente de la

(24) Joaquín Lorenzo Luaces: «Ultimo amor, en *Poesías*, La Habana, 1909, pp. 119-123.
(25) Para mayor información sobre este asunto véase mi *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, 1963, pp.. 163 y sigs.

musicalidad y anticipo por haber tenido por fuente un modelo francés: la romanza de *Mignon* en la ópera del mismo nombre (26). Pero el poeta no se queda en complacido cantor de la naturaleza. Súbitamente irrumpe su nostalgia de emigrado e inyecta la penosa situación política que sufre la isla. Las polarizadas imágenes se perfilan y contrastan, pues, igual que ocurrió en el *Himno del desterrado.* Sólo que esta composición, en tono menor, carece de ritmos marciales, épicos apóstrofes y conturbadores presagios:

CONNAIS-TU LE PAYS?

¿Conoces tú la región
donde el naranjo florece,
donde, en armónica unión,
más bello el cielo parece
y más ama el corazón?

¿Tierra que formó el placer,
donde es más pintada el ave
y canta con más poder,
donde la brisa es más suave
y más tierna la mujer?

¿Conoces tú la palmera
cuyo penacho sonoro
se agita allá en la ribera
del país de frutos de oro
y de eterna primavera?

¿Donde, en largueza habitual,
le da la rosa bermeja,
como en vaso de coral,
toda su miel a la abeja,
todo su aroma al panal?

¿Donde la guerra taló
todo el monte y todo el llano,
y ni una cruz se elevó
donde descansa el hermano
que por su fe sucumbió?

De allí fue donde, a pedir
un albergue al extranjero,
me hizo el déspota venir,
¡y es allí donde yo quiero
ser libre, amar y morir!... (27).

... ...

(26) Max Henríquez Ureña informa: «Esta composición lleva por título *Connais-tu le pays...?*, que corresponde al primer verso de la romanza de Mignon, de Goethe, pero lo lleva en francés, como para revelar que fue en el libreto de la ópera de Ambroise Thomas, escrito por Michel Carré y Jules Barbier, donde abrevó su inspiración el autor» *(Panorama histórico de la literatura cubana,* I, Puerto Rico, 1963, p. 323.)

(27) «Connais-tu le pays...?», en Rafael Esténger, ed., *Cien de las mejores poesías cubanas,* La Habana, 1943, pp. 148-149.

Diego Vicente Tejera roza levemente temas y procedimientos ciboneístas en el poema *En la hamaca.* Pero su saber literario lo levanta muy por encima de los poetas de aquella escuela. El epígrafe, de Fray Luis de León, es claro indicio de que no habrá de quedarse en rimado registro de voces indígenas o intrascendente evocación del obliterado mundo taíno. Y lo confirma la elección de la forma estrófica: las sextinas de pie quebrado que son, en realidad, remozamiento y revitalización de las coplas en que Jorge Manrique recoge sus hondas meditaciones sobre la muerte. Citemos aquellas que más directamente atañen a nuestro tema.

EN LA HAMACA

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido!
(Fray Luis de León.)

En la hamaca la existencia
dulcemente resbalando
se desliza.
Culpable o no mi indolencia,
mi acento su influjo blando
solemniza.

... ...

Que es tan vívido el sol mío,
tan espléndido mi suelo
tropical,
y en mi rústico bohío
bríndame próvido el cielo
dicha tal,

que si el turco sorprendiera
los encantos de la oscura
vida mía,
su imperio al punto me diera
por gustar de mi ventura
sólo un día.

Sobre pintoresca loma,
en el centro de frondoso
platanal,
por cuyas cepas asoma
fresco, limpio y bullicioso
manantial;

pobremente construido
lejos del hombre, entre mares
de verdor,
do sólo suena a mi oído
de las ceibas y palmares
el rumor;

levanta su tosco muro
el hogar donde, en sabrosa
languidez,
tan suaves gozos apuro...
que no más anhelar osa
mi avidez.

¡Cuán grato eś vivir en calma
consigo mismo, sin penas
que gemir,
y en su mundo absorta el alma,
el curso del tiempo apenas
percibir!
... ...
Aquí, de perfumes llena,
la brisa el calor aplaca
sin cesar,
y mi conuco, sin pena,
puedo, tendido en la hamaca,
vigilar.

O del conuco me olvido;
y sin deberes tiranos
soy feliz,
ya calme el tierno gemido
de mis tórtolas con granos
de maíz;

ya de las piñas el zumo
libe, o la caña jugosa
miel me dé,
del tabaco aspire el humo,
o la esencia deleitosa
del café.

O me duermo al vaivén lento
de la hamaca, o me recrea
contemplar
cómo al impulso del viento
el cañaveral ondea
cual un mar.

O sorprendo al pajarillo
su nido en la ceiba añosa
fabricando,
o admiro el cambiante brillo
del sunsún sobre una rosa
palpitando.

O la imagen me extasía
del único ser que impera
sobre mí:

de Amelia, la gloria mía,
trigueña más hechicera
que una huri (28).
... ...

El poema es en parte un comentario irónico de la corriente ciboneísta: sutilmente parodia la imagen del indio en su hamaca y despliega el usual repertorio de voces indígenas. Todo eso para trascenderlo y superarlo. Porque el poema es también un jubiloso comentario de la ataraxia griega desde las circunstancias de un *beatus ille* criollo: alaba los «suaves gozos» de solazarse en la contemplación de la naturaleza antillana, elogia la tranquilidad de espíritu de quien, «en calma consigo mismo», apenas percibe el implacable curso del tiempo, y subraya, con discreta alusión a su fuerte sentimiento de libertad, que sobre él sólo impera su Amelia, la «trigueña más hechicera / que una hurí». En el proceso, además de haber renovado la forma estrófica que Casal empleará en *Nostalgias,* confiere a su verso las cualidades anticipatorias de ritmo, color, plasticidad y tersura. Burla burlando ha llegado, sosegadamente, al luminoso umbral del Modernismo.

Cruzado ese umbral encontramos a José Martí. Muy lejos han quedado aquellos años cuando, adolescente todavía, en un incontenible desahogo patriótico pone en boca del joven protagonista de *Abdala:*

El amor, madre, a la patria
no es el amor ridículo a la tierra,
ni a la yerba que pisan nuestras plantas;
es el odio invencible a quien la oprime,
es el rencor eterno a quien la ataca (29).

Acendrada su visión de la patria por la nostalgia del largo exilio y los sinsabores que su acción política le acarrea, ve a Cuba personificada en la imagen de una mujer. Esa mujer no es la «plácida joven» en el voluptuoso jardín de Iturrondo, ni la romántica virgen de los últimos amores de Luaces. La mujer que Martí vislumbra en la desolada soledad de sus noches es una viuda que lleva en la mano, como clavel sangriento, el corazón del poeta:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa

---

(28) «En la hamaca», en Esténger, *op. cit.,* pp. 152-156. Puede añadirse que tanto José Fornaris como Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé) tienen poemas sobre el tema de la hamaca.

(29) José Martí: *Obras completas,* II, La Habana, Editorial Lex, 1946, p. 1507.

Cuba cual triste viuda me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós.

Profeta de su propia muerte, con la sobrecogedora certidumbre de Dos Ríos hecha ya historia, viendo a Cuba como viuda de él mismo, termina:

Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa... (30).

Ninguna de las imágenes que hemos hallado a lo largo de este recuento había alcanzado la desgarradora fuerza emotiva ni la extraordinaria capacidad de simbolización que logra esta visión. Con ella Martí vaticina su propio fin y también el comienzo de la guerra con que se cierra el siglo y termina la dominación española. Sólo que esa guerra tampoco lograría la deseada felicidad de la isla. Otros peligros, aún mayores, se cernirían sobre la tierra cubana. De la nueva situación se harán eco, en imágenes dolidas e iracundas, los poetas del siglo XX..

JOSE JUAN ARROM

Dp. of Romance Languages
Yale University
NEW HAVEN, Conn. 06520 (USA)

---

(30) *Ibid.*, pp. 1415-1416.

INDICE

NUMEROS 280/82 (OCTUBRE/DICIEMBRE 1973)

Páginas

HOMENAJE POETICO

ESCRITOS SOBRE LA PERSONA Y LA OBRA DE DAMASO ALONSO

MISCELANEA EN HONOR DE DAMASO ALONSO

Cubierta: Dibujo de J. Moreno Villa.

CONVOCATORIA DEL XI PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por undécima vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1973 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1973.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1974, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de veinticinco ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1974, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor Jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las bases.

Madrid, mayo 1973

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

Núm. 23. FORMALIDADES, de José Alberto Santiago. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz; *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 191 (septiembre-octubre 1973)

ESTUDIOS

Karl Loewenstein: *Roma, Venecia, Inglaterra. Ensayos de comparación sociopolítica.*
J. Beneyto: *La preparación para el cambio (ante el orden político futuro).*
Isidoro Muñoz Valle: *Comentario en torno a un libro sobre la democracia ateniense.*
Dalmacio Negro: *El derecho moral como orden natural de las totalidades históricas.*
Germán Prieto Escudero: *Política de planificación y promoción familiar.*

NOTAS

Emilio Serrano Villafañe: *Perspectiva cristiana de los problemas sociales del Mercado Común.*
Vittorio Vettori: *El sueño «europeo» de T. G. Masaryk.*
Francesco Leoni: *La organización interna de los partidos políticos.*

ESTADO-IGLESIA

Julio Maestre Rosa: *Los nombramientos episcopales y las circunscripciones eclesiásticas dentro de la problemática que plantea la revisión del Concordato español de 1953.*

MUNDO HISPANICO

Emilio Maza: *El ingreso de Venezuela en el Pacto Andino: una inquietante responsabilidad para la corte suprema de justicia.*

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 130 (noviembre-diciembre 1973)

ESTUDIOS

La observación y presencia española en la actualidad mundial, por José María Cordero Torres.
El petróleo, gran protagonista, por Camilo Barcia Trelles.
La aprehensión de la escena internacional, desde los asuntos mundiales hasta las relaciones internacionales, por Leandro Rubio García.
La URSS de los años setenta, por Stefan Glejdura.
Impacto diplomático de Itaipu, primer tratado bilateral de aprovechamiento hidráulico en la cuenca del Plata, por J. E. Greño Velasco.

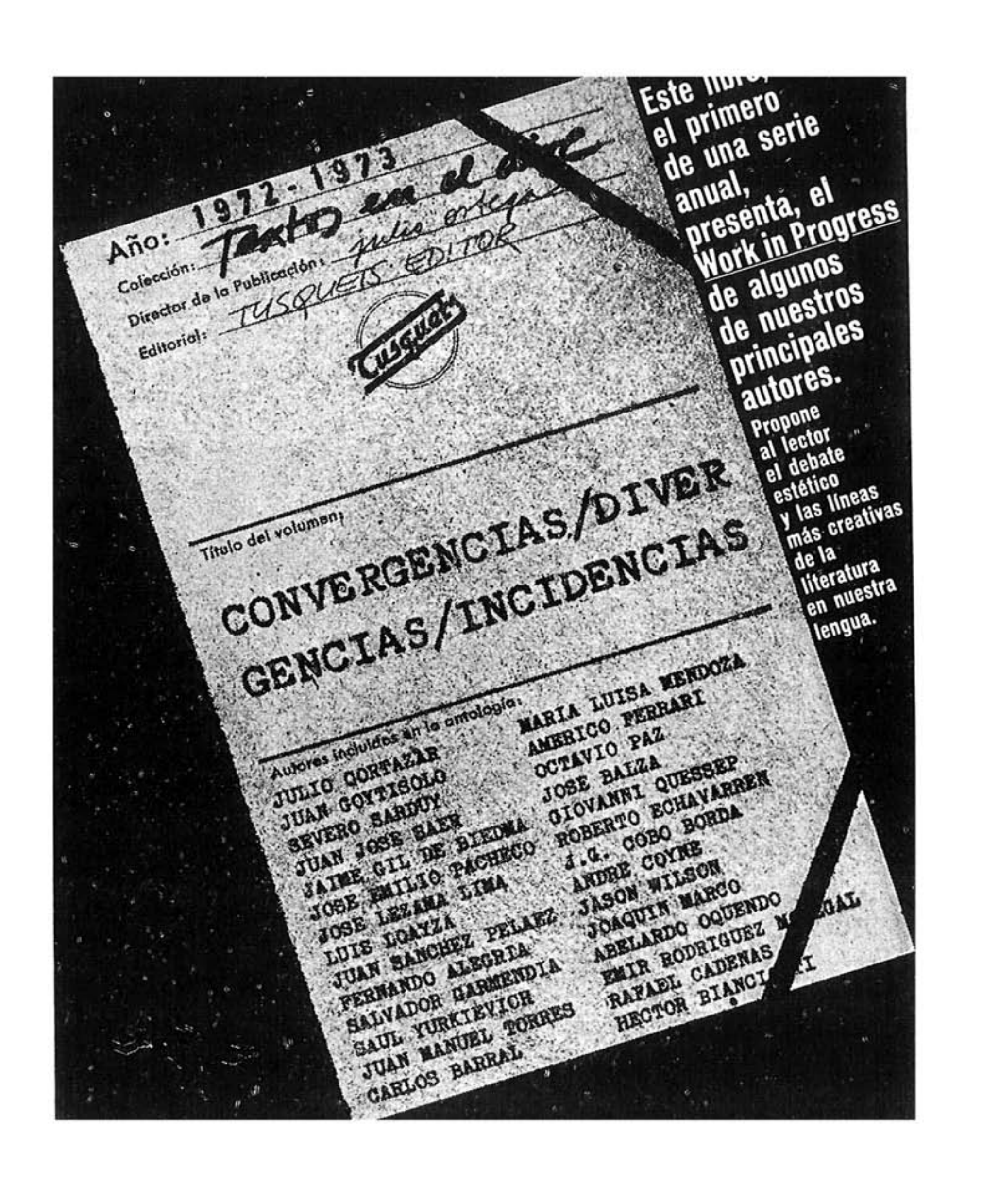
NOTAS

Comentarios a la Conferencia de Seguridad Europea, por Enrique Manera.
Programas y destinos de las fronteras de Israel, por R. Gil Benumeya.
El SEAISI, organismo técnico económico del sudeste asiático, por Luis Mariñas.
Efervescencia política en el Congo (III), por Vicente Serrano Padilla.
El Estado ruso y la Iglesia ucraniana (II), por Angel Santos Hernández.
Una nueva visión de Lawrence de Arabia, por Fernando Frade.

Miscelánea ☆ Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones, etc.

SUSCRIPCION ANUAL: España, 400 ptas.; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 622 ptas.; otros países, 656 ptas.; número suelto España, 80 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)



Este libro,
el primero
de una serie
anual,
presenta, el
Work in Progress
de algunos
de nuestros
principales
autores.
Propone
al lector
el debate
estético
y las líneas
más creativas
de la
literatura
en nuestra
lengua.
Año: 1972-1973
Colección: Textos en el
Director de la Publicación: julio ortega
Editorial: TUSQUETS EDITOR
Tusquets
Título del volumen:
CONVERGENCIAS/DIVERGENCIAS/INCIDENCIAS
Autores incluidos en la antología:
JULIO CORTAZAR
JUAN GOYTISOLO
SEVERO SARDUY
JUAN JOSE SAER
JAIME GIL DE BIEDMA
JOSE EMILIO PACHECO
JOSE LEZAMA LIMA
LUIS LOAYZA
JUAN SANCHEZ PELAEZ
FERNANDO ALEGRIA
SALVADOR GARMENDIA
SAUL YURKIEVICH
JUAN MANUEL TORRES
CARLOS BARRAL
MARIA LUISA MENDOZA
AMERICO FERRARI
OCTAVIO PAZ
JOSE BALZA
GIOVANNI QUESSEP
ROBERTO ECHAVARREN
J.G. COBO BORDA
ANDRE COYNE
JASON WILSON
JOAQUIN MARCO
ABELARDO OQUENDO
EMIR RODRIGUEZ M GAL
RAFAEL CADENAS
HECTOR BIANCI I

BIBLIOTECA HISPANICA DE FILOSOFIA

Dirigida por Angel González Alvarez

OBRAS DE DAMASO ALONSO

OBRAS COMPLETAS:

Tomo I: *Estudios lingüísticos peninsulares.*
Tomo II: *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte: Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI.*
Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).
Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro).
Poetas españoles contemporáneos.
Estudios y ensayos gongorinos.
Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la «Epístola moral»: su cara y cruz en Méjico y en España).
En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios).
Antología de la poesía española. Vol. I: *Lírica de tipo tradicional. Góngora y el «Polifemo».*
Poemas escogidos.
Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado).
Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de trescientos cincuenta años de letras españolas).
De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de setecientos años de letras españolas).

OBRAS SOBRE DAMASO ALONSO

Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.*
Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).*
Concha Zardoya: *Poesía española del siglo XX.*
Elsie Alvarado de Ricord: *La obra poética de Dámaso Alonso.*





EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

Journal of Spanish Studies
Twentieth Century

Editors: Vicente Cabrera and Luis González del Valle.

Some Forthcoming Articles: On Azorín, Delibes, García Márquez, García Pavón, A. Machado, Neruda, Salazar Bondy, Vargas Llosa.

General Information: The journal publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. Subscription is $6 per year ($11 for 2 years, $15 for 3 years).

Series of Critical Essays on Hispanic Authors: Sponsored by the journal and Eliseo Torres & Sons. It publishes outstanding scholarly papers dealing with prominent figures in the literatures of Spain and Spanish America. The series will begin with two volumes on the Spanish playwrights *Fernando Arrabal* and *José Ruibal.* Manuscripts are welcome.

Address: Direct all communications-manuscripts, subscriptions and advertisements-to:

Editors

Journal of Spanish Studies: Twentieth Century

Department of Modern Languages

Kansas State University

Eisenhower Hall

Manhattan, Kansas 66506 (U. S. A.)

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

VICTOR NAVARRO BROTONS: *Contribución a la historia del copernicanismo en España.*

JUAN VERNET GINES: *El quinto centenario del nacimiento de Copérnico e Hispanoamérica.*

JUAN MANUEL AZPITARTE: *Valle-Inclán: «Dinámica de la estructura latente».*

Cuatro jóvenes poetas españoles (Francisco Sanz, Jesús Fernández Palacios, Leopoldo Lovelace y José Miguel González Alonso).

CARLOS JOSE COSTAS: *De Viena a Broadway.*

ANTONY VAN BEYSTERVELDT: *La inversión del amor cortés en Moreto.*

MANUEL DE LA ESCALERA: *Nefela.*

ISIDORO MONTIEL: *Juan Zorrilla de San Martín, traductor de Ossián.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:
200 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO